

المجلس الأعلى للثقافة

# إشكالية المنهج

فى النقد المسرحى العربى

الدكتور/ عبد الرحمن بن زيدان







المجلس الأعلى للثقافة

# إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى

الدكتور عبدالرحمن بن زيدان



١٩٩٥





## إهداء

إلى روح والدى الذى قال لى اقرأ  
إلى أمى رمز الصبر.  
إلى التى استمد منها بقائى فى بعدها وفى قربها فى  
سعادتها وفى شقائها  
إلى إخوتى...  
إلى زوجى...  
إلى مونية وياسر وسهيل  
إلى كل الأصدقاء...  
أهدى هذا العمل وفاء للحظات الحب التى  
تجمعنا .





## مقدمة

عندما عزمنا الكتابة والبحث في موضوع النقد المسرحي، لمتابعة أسئلته وقضاياها، وإشكالاته، كانت هذا العزيمة تتوزع بين تعدد مستويات خطاب هذا النقد، وكانت تتهيب من اقتحام مجالاته التي تغرى بالدخول إلى مسكوت ومضمون هذا النقد. إنه تهب كان يمليه حضورنا ومساهمتنا في التراكم النقدي المسرحي العربي، وكانت، تمليه - كذلك - طبيعة البحث الأكاديمي وما يضعه من شروط، ومقاييس صارمة، وما يحدده من مقاييس تضبط الخطوات، وتعين مسالك البحث وقنواته، وترصد الأطروحة التي تقدم أطروحتها، ورؤيتها وفق منظور واضح يدافع عن اختيار الموضوع من بداية الاختيار، إلى خلاصات ونتائج هذا الاختيار.

لقد تتبعنا مسار النقد المسرحي العربي من بداياته إلى الآن، وتعرفنا على تنوعاته، وخلفياته ومراميها، وعائنا ملتبس خطابه، وعائشنا مجموعة من النقاد المسرحيين العرب الذين بصموا مسار هذا النقد بعباءاتهم، وأسئلتهم، فمنحوا لهذا النقد محتمله وممكنه من خلال تفكيك كل الأجوبة الرائجة من خلال نقد سلطة النموذج الكائن، وهدم المقولات الثابتة التي أسست سلطتها على الخطاب النقدي بهدف توجيهه، وجعله تابعا للجواب القائم، وخاضعا للسهولة التي تشد إلى الخلف أكثر ما تحفز على اقتحام مغامرة المستقبل بتجاوز الآن وما بعد الآن.

تتبعنا لمسار هذا النقد جعلنا نحس بالفراغات والالتباس في المصطلح والخلل في المنهج أكثر ما جعلنا نلمس الامتلاء، وجعلنا - كذلك - نقف على اهتزاز الخطاب النقدي

المسرحى فى هذه الفراغات، وهو اهتزاز يعود فى أساسه إلى طبيعة الممارسة النقدية من بداية تكونها إلى الآن، أى من بداية الممارسة المسرحية العربية إلى هذه اللحظة التى تحقق فيها تراكم هام يبحث عن نوعه وعمقه وجودته، تراكم فيه نصوص نقدية حفزتنا على قراءتها، والعودة إليها لسبر أغوار وجودها بهدف التعرف على أهم خصوصياتها، سواء تعلق الأمر بعلاقتها الضدية أو المتصالحة مع تراثنا الموروث، أو تعلق الأمر بعلاقتها مع الغرب، أو فى القطعية التى تريد أن تملأ هذا الفراغ بامتلاء نابع من الأسئلة، والاجتهاد، والانفتاح على المناهج، وإضافة ما هو نوعى عوض إعادة كتابة ما كتب، وتكرار ما وضع من قبل، ونقل ما ترجم دون استيعاب أو تمثيل حقيقى لدلالاته ومفاهيمه. لقد حفزتنا مقاربتنا، وقراءتنا الكثيرة لما كتب فى مجال النقد المسرحى العالمى - عامة - والعربى خاصة، أن نخرج بمجموعة من الأسئلة الجوهرية التى بدونها ما كنا نحدد إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى، وبدونها ما كنا وضعنا هذا النقد فى إطاره الصحيح، وبدونها ما كنا نستطيع أن نتحرك فى رحابه الرؤيا، وفى اتساع العبارة فيها، لندخل أرخبيلها المدهش، ونقوم بعمليات حفرة، نستخرج بها أهم ما فى الكتابة وهو السؤال، ونستخرج من السؤال آفاقه المفتحة على أسئلة أخرى تنطلق من الواقع الثقافى العربى، لتعود إليه، بعد أن تكون قد ربطت، بين كل مكونات الثقافة فى بعدها الإبداعى والاتباعى، وبعد أن تكون قد منحت لوجودها نبض الحياة المستمد من التفاعل الإيجابى بين عناصر هذه الثقافة ومن بينها المسرح، وثقافة المشاهدة، وجمالية قراءة المسرح.

إن واقعا بهذه الصورة يحمل كلاما جميلا يتحدث عنه بهذا الكلام، وغالبا ما يظهر هذا الواقع هادئا، منسجما، ومتلاحم العناصر، يغرى بالكتابة عن هدوئه وسكونه، وظاهره. لكن هذا الاغراء سرعان ما يفقد بريقه عندما يواجه بالأسئلة التى ترصد إشكالاته، فتتولد متعة غير متعة الثبات الذى يحكم التحول، إنها المتعة الحقيقية التى تغامر فى مدهش إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى لتكتب فى موضوع تتناقض فيه المتناقضات، وتتصارع فيه الخطابات، وتباین فيه أدوات الفهم والتفسير للظاهرة المسرحية العربية، وفيه تطل مواقف النقاد والنقده بكتابات تريد أن تتحدث عن قضايا المنهج والقراءة، وتتكلم عن مسألة المصطلح فى النقد المسرحى العربى، وتسعى فى نهاية المطاف تقديم صورة مشرقة لظاهر لا يدل على باطن الاشكالية، أو تقدم باطنا هو الجوهر الذى يراد له أن يكون مغلفا بلباس لا يدل على حقيقته.



الباطن بين الباطن والظاهر في تجربة النقد المسرحي العربي، كانت مسألة التوتر هي جوهر إشكالية المنهج النقدي في هذا النقد، إنها المسألة التي حفزتنا على رصد هذه المسألة للتعرف على حركيتها القائمة - باستمرار - على البناء والهدم، على النظر في كينونتها، وعلى إعادة النظر في الوجود، والبحث فيها عن المفقود، وهوما انخرط فيه النقاد العرب من مختلف الاجيال والاحقاب والانتماءات.

من هذه العوامل والقناعات، ومن هذه الرؤيا الأولية للأطروحة، حاولنا الأجابة بالاسئلة عن وضعية النقد المسرحي العربي، وعملنا على بلورة أطروحاتنا في النقد المسرحي داخل عمل أكاديمي، منطلقين في ذلك من العام للوصول إلى الخاص، ومن المجرد إلى المحدد فوضعنا كل أدوات القراءة الممكنة للكشف عما يعتل في هذا النقد من مخاضات جلها يتم بالولادات القيصرية ليدعى العلمية والانتماء إلى حركة النقد المسرحي، أما بعضنا يتم بالولادات الطبيعية النادرة التي قدمت تنظيرات للمسرح العربي اتخذنا منها موضوع رسالتنا لنيل دبلوم الدراسات العليا، فكان موضعها «قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد». إلا أن مشروعنا كهذا لم يكتمل - عندنا - بالشكل الذي يقنعنا بتحقيق ما كنا نطمح إليه من نتائج، فرغم قراءتنا المتأنية والهادئة لبيانات المسرح العربي مؤتلفها ومختلفها، مجددها ومقلدها، ظلت هناك مجموعة من الأسئلة معلقة أجلنا الإجابة عنها، وارجأنا الخوض في غمار أسرارها أو المسكوت فيها، وهوما احتفظنا به إلى لحظة تسجيل هذه الأطروحة.

ونخرجنا من كل يقين مطلق بامتلاك الحقيقة المطلقة، عدنا إلى تلك الأسئلة، وأخرجناها من أفقها المؤجل، وحررناها من أفق الانتظار الذي تهيئنا اقتحام مجالاته، فوضعنا الاسئلة التالية:

- \* النقد المسرحي العربي كائن أم غير كائن؟
- \* إذا كان موجودا ما أدواته وما مصطلحاته وما مناهجه؟
- \* إذا لم يكن موجودا ما أسباب ذلك؟
- \* لماذا تمثل قراءة المضمون أساس الخطاب النقدي المسرحي العربي؟
- \* لماذا تهمش أو تغفل جميع العناصر المكونة للعرض؟



هذه الاسئلة - وغيرها - تحكمت فى اختيار موضوع هذه الأطروحة، وهى أسئلة كانت وراء تبنيها وجهة نظر خاصة، كانت تنطلق من المناهج التى كانت تملئها طبيعة الاشكالات التى نحن بصدد تفكيك إوالياتها، وطرق اشتعال متناقضاتها.

لقد كانت وجهة النظر عندنا - فى كل خطوات البحث والتقصي - تتأسس على نقد النقد، وعلى الاختلاف، حيث كانت ترسم آفاقها وحدودها من خلال إنتاج المعرفة المستفيدة من جل المناهج النقدية التى لم نسقطها على موضوع الأطروحة، لكنها كانت مناهج نابعة من طبيعة وخصوصيات كل قضية من القضايا التى بنينا بها كل الأطروحة، فكانت الاستفادة من التاريخ، من الفكر الفلسفى، ومن المدارس والتيارات المسرحية، والمناهج النقدية، وهوما ظهر جليا فى تقسيم الأطروحة إلى بابين أساسيين، كل باب يحتوى على ثلاثة فصول، وختما كل هذا بخلاصات قدمنا فيها رهن النقد المسرحى العربى وآفاقه المحتملة.

- ماذا - إذن - قدمت هذه الابواب والفصول؟

- ما هى أهم الاسئلة، وأهم القراءات التى تناولنا بها مكونات النقد المسرحى العربى فى إطاره العام، وفى إطاره الخاص؟

لقد حددنا خطواتنا فى الفصل الأول من الباب الأول بالحديث عن النقد العربى وكيف أن النقاد العرب يطمحون الانتقال من تأسيس عقلية عربية إلى إيجاد عقلانية عربية. لقد حاولنا وضع الإطار العام الذى يتحرك فيه النقد المسرحى العربى وذلك من خلال آراء النقاد العرب، وهم يبحثون فى مسألة غياب النقد الأدبى - بمفهومه الغربى - ودأبهم الحثيث على تأسيس قراءة نقدية لها أدواتها ومناهجها ملء الفراغ الذى كان مهيمنا على الحركة النقدية العربية بعد عصر النهضة، ورصد أهم أسباب هذا الغياب لطرح إشكاليات النقد الأدبى العربى طرحا سليما لتعديل التساؤلات التقليدية وتغييرها بأسئلة أخرى جديدة. وعمقا وهو: «كيف نؤسس منهجية جديدة؟»

بكل تأكيد وجد حديثنا عن هذه الاشكالية، فرقا كبيرا بين الكائن والممكن، بين الموجود والمحتمل بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل، ذلك أن جل النقاد العرب يضعون النقد الأدبى - عامة - والمسرحى خاصة ضمن مكونات المجتمع العربى:



لأنه نقد محكوم بالسيرورة الثقافية للمجتمع الذى يتحرك فيه، وأنه جزء لا يتجزأ من نشأة الفكر العام، أو جزء من الوضع الثقافي فى مجتمع نتاج النقد فيه إبداع غير ناجز، أو غير معترف به على الإطلاق وأنه مشروط بحالات التكون الجديد لهذا النقد المبحوث عنه، والنقد كما هو سائد وموروث.

هذه الوضعية كما يقدمها النقاد العرب تعطينا وجهات نظر متباينة حول الوجود الذى يوجد فيه هذا النقد، كما تقدم لنا العوامل المعيقة لتأسيس هذا النقد تأسيساً سليماً. من هذه العوامل: - «الغياب المطلق للمناهج النقدية المستقاة من العلوم الانسانية.

- سيطرة المناهج التقليدية حتى فى قراءة النص الدرامى والروائى.

- إن تراث العرب هو تراث الموروث الشعري المعتمد على دراسة اللغة ومشتقاتها؛ البلاغة، العروض المعانى. - أن النقد الكائن يستحضر - دائماً - أصله الذى كانه وجمله معه، فهو لا يريد أن يقطع صلته بنشأته التى هى البداية».

انطلاقاً من هذه العوامل المعيقة، ناقشنا آراء النقاد العرب فى هذه العوامل، وكشفنا كيف أن النقد السائد فى هويته الموجودة موزع بين الانتقائية - من جهة - والتحديث السطحي من جهة ثانية. وموزع بين غياب النص الإبداعي الجديد، وبين تأسيس نظرية للتحرر من هذه الانتقائية. هذا جعلنا نطرح قضية هامة حول وضعية النقد فى المجتمع العربى هى كالتالى «النقد فى المجتمع العربى إما أن يكون أولاً يكون» يرى جل النقاد العرب صعوبة تحقيق وجود حقيقى لهذا النقد، لأن الصعوبة مرتبطة بطبيعة المجتمع العربى بمناخاته السائدة، وشكل المؤسسات التى تمثل بهيمنتها معيقاً حقيقياً يحول دون انجاز مهام هذا النقد. وتتمظهر صورة ذلك فى تغييب «الحرية»: «حرية القول» و «الفعل» و «الاختلاف»، ومحاصرة الإبداعية العربية بشتى ألوان الترغيب أو الترهيب. وهو ما طرح حوله الاسئلة التالية:

- «هل نقد البنى الاجتماعية الراهنة ودراستها مقبول أم مرفوض؟

- هل نقد السلطة السياسية - الاقتصادية - الثقافية ونقد الدولة مسموح به أم ممنوع؟

- أين جهد الفهم العربى للطروحات العالمية؟ وكيف يمكن اختيار الأعمال الصانعة للفكر العالمى بوعى وحيلة؟

إن توفر المناخ الديمقراطى له ايجابياته وانعكاساته القوية والمؤثرة فى ازدهار النقد، وتعميق وجوده بالنقاش والبحث عن إيجاد صيغ قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحوار

والانتاج وطرح الأسئلة بحرية حتى لا يبقى الرأى الواحد، والنظرة الاحادية مهيمنة على سيرورة العمل الثقافى العربى. إن هذا يتطلب تأسيس عقلانية عربية متجددة. لكن هل هذا فعلا ما يعوز الممارسة النقدية العربية؟ بل وكيف تتأسس هذه العقلانية؟

إذا كان الفكر يعيش أزمة، فإن النقد - ذاته - فى أزمة، وكثيرة هى الكتابات التى أردت أن تختصر غياب النقد فى غياب العلاقة بينه وبين الفكر، بل وأن تجعل الغياب ناطقا بالسؤال التالى: «لماذا لم يولد النقد العربى الحديث؟».

إن الغياب أزمة، وأزمة الغياب - التى وقفنا عندها - هى أن الوطن العربى لم يبلغ بعد حد الوعى بها، وبالتالى التعبير عنها. فهل هذا راجع إلى أنه لم يدخل - بعد زمن العقلانية؟ أم أنه راجع - بالأساس - إلى أن الحادث الحضارى الحاسم لم يتحقق بعد؟

من هذه الأسئلة، ومن الاجابات عنها، تناولنا نقاش النقاد العرب فى موضوع البحث عن مشروع نظرية عربية للنقد الأدبى، على اعتبار أن النقد قراءة مفتوحة، وأن علاقته بموضوعه ليست تفاضلية، أو هى حرب مواقع، وإنما هو حوار بين هذه المواقع، وكل تفاعل مع المناهج النقدية يجب أن يتم برؤية واضحة تمتلك مشروعية التفاعل مع النقد الحديث، وتتمثل نظرية الاجناس الأدبية كماهى مطروحة فى النقد الحديث.

إن البحث عن نظرية نقدية عربية مغلقة تنفى الحوار والتفاعل مسألة فيها نظر، خصوصا إذا كانت الزاوية التى ينظر منها إلى هذه المسألة محركة بخلفيات تدعو إلى الانغلاق والتقوقع، وهذا ما دحضناه بالعوامل التالية:

- صعوبة وعسر التوصل إلى تحديد نهائى للمفاهيم النظرية فى حقل العلوم الانسانية.

- كون هذه المفاهيم مبنية - أصلا - على مبدأ تعددية المعنى - إن عدم التحديد يجعل من النظرية مجالا خصبا ومفتوحا على الحوار والاضافة، حيث تلتقى كل الابحاث الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفى وتطوير مسألة القراءة والنقد.

إذا كان النقد العربى فى وجوده يعيش اهتزازا واضحا فى تمثله للنظريات الأدبية والنقدية فإن هذا ينعكس على الانتاجية الأدبية كما وكيفا، وهو ماتناولناه فى محور: «الانتاجية: أية علاقة بالنتاج المحلى؟» ...

فأبدينا ملاحظات العلاقة بالوطن العربى، هى أنه:



١ - مجتمع غير منتج، والانتاجية فيه هامشية.

٢ - أنه يمتلك كل ما ينتجه الآخر/ الغرب.

٣ - وفي المجال الثقافي هناك الاستهلاك الثقافي العديم العلاقة بالنتاج المحلي وبالاحتياجات العميقة للمجتمع العربي.

ومن كل هذه الطروحات وصلنا إلى الحقيقة التالية: وهي أن من إشكاليات النقد العربي في علاقته بالنتاج الغائب، هي درجة الانسجام الواهية بين ما يطرحه عدد كبير من النقاد - من سائر المشارب والاتجاهات - وبين الممارسة لديهم، ذلك أن الخطأ يظهر واضحا في ممارسة تنطوي على كثير من المطبات والهفات يمكن تعليل وجودها بضعف المنهجية، وضعف النقد التطبيقي، ووجود أدباء ونقاد وعدم وجود انتاجية. لقد تطرقنا في هذا السياق إلى ثلاثة مواضيع هي كالتالي:

١ - النقد بين غياب المدارس النقدية وظهور الناقد.

٢ - النقد الأدبي العربي ومسألة استيعاب التجربة النقدية الغربية.

٣ - الوعي بالمنهج في الممارسة النقدية العربية وأسس النهوض بالنقد الأدبي العربي.

إن ما يبرر وجود هذه المواضيع - أثناء كلامنا عن النقد الأدبي هو الاجابة عن الأسئلة التالية:

- لماذا استعارة المناهج الغربية؟

- لماذا تعريبها؟

- لماذا ينتصب التفاوت بين النقد الأدبي العربي والآخر الغربي؟

أما الفصل الثاني فعنوانه بـ «التجريب في المسرح العربي ابداع أم اتباع؟ وفيه نتحدثنا عن المسرح العربي كمشروع لم يكتمل وجوده بعد، لأن تجربته غير تامة الهيئة وأنه يعيش تناقضا واضحا بين بدايات التأسيس القائمة على استنبات النصوص الغربية واقتباسها، وبين إعادة التأسيس والبحث عن إمكانات تأصيل الظاهرة المسرحية في الوطن العربي.

إن أهم ما كان يميز هذه الكتابة هو طغيان الغنائية على الكتابة المسرحية، ومحدودية الفهم للدراما والدرامية وهيمنة السردية والحكي. والمناجاة في النص، وذلك على حساب الحوارية كأساس تقوم عليه الكتابة للمسرح.

فى إطار التجريب رصدنا مسألة الهوية العربية وكيف بدأت تأخذ مسارها الطبيعى فى مجالها الحيوى عندما بدأت تتحدث عن إشكاليات لم تكن مألوفة من قبل الستينيات مثل:

- مسألة الوعى بالكتابة الدرامية.

- الاخراج المسرحى كيف يمكن ادراك قواعد اللعبة فيه؟

- قضايا تلقى الجمهور العربى لهذا الشكل الذى لم يألفه من قبل...

لقد انتقل المسرح العربى - كما لاحظنا - من يقين الجواب، أو الاجوبة الجاهزة، إلى الشك فى الجواب، وذلك عندما بدأ يهتم بالبحث عن أفق جديد للكتابة الدرامية، وعندما بدأ يتعامل مع التراث المحلى والعالمى مستفيدا من الذاكرة الجمعية، ومن الأساطير والخرافات، والواقعين المحلى والدولى، ومستفيداً كذلك فى تقنيات الكتابة للنص الدرامى أو للعرض مع توظيف التغريب، وتقنية المسرح داخل المسرح، وتكسير تراتبية الزمن وأشكال السرد، لقد عمل المسرحيون العرب على كسر الابهام المسرحى وتسييس المسرح، واعطائه جمالية خاصة فى هذا التسييس، وهذا ما دفعهم إلى إعادة تأسيس هذا المسرح، وهو ما أفردنا له مبحثاً سميناه بـ «المسرح العربى كينونة تحتاج إلى إعادة التأسيس»، وهو ما فتح الباب للمسرحيين العرب للتجريب فى الكتابة بنوعيتها الأدبى والركحى.

أما فى الفصل الثالث فتناولنا هوية المسرح العربى بين الاقليمية والعالمية، وكيف أن الانتقال من الاقليمية إلى العالمية يتطلب توفر مجموعة من الشروط والاعتبارات التى بها تخضر الاسئلة الغائبة، فتعطى للانتاج رواجه وأبعاده الحقيقية، وهذا لا يتأتى إلا بخلق سياسة ثقافية حقيقية قائمة على توفير الدعم المادى، ومبينة على رؤيا واضحة للعالم، وعلى لغة مسرحية مشحونة بالتوتر والصراع والسؤال حول الثقافة وما تحمله من خلفيات غير بريئة، وهذا ما بدأت معالمه تتأسس فى كتابة النص المسرحى والابداع فى الاخراج وفى الرواج الجديد ذى الملامح المغايرة لما كان سائدا من قبل.

هل النقد المسرحى العربى موجود ضمن إشكالية هذا التجريب وهذا الرواج أم لا؟

وهل له حضور واع بمسألة النتاج المسرحى العربى ورواجه أم لا؟

وهل هذه الاشكالات تسمح للنقد بممارسة مهامه وتقدم له إمكانات القراءة؟ لقد كانت هذه الاسئلة عتبة مررنا منها إلى الباب الثانى حيث انتقلنا من العام لنصل إلى الخاص أى إلى إشكالية النقد المسرحى العربى.

فى الفصل الأول المعنون بإشكالية المنهج والتخصص فى النقد المسرحى العربى، رصدنا الطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى، ذلك أن هذا النقد - شئنا أم أبينا - يبقى متحركا فى إطار التجريب، بل ومهما تمنهجننا نبقى فى منهج تجريبى، لأنه نقد يتعامل مع نصوص درامية أو عروض مسرحية سيمتها الأساس هى تجريبيتها. إلا أن قراءة هذا النقد - تبقى متميزة - فى أغلبها - بالتشتت المنهجى حيث ينتقل الناقد المسرحى من فكرة إلى أخرى، ومن مستوى إلى آخر دون وحدة فى الرؤيا، ودون خطوات واضحة المعالم لتتبع سيرورة وبناء النص المقروء، فيضيع الهدف المعرفى فى تضاعيف الحشو والخطابية التى اتسمت بها بدايات النقد المسرحى العربى الذى لم يستطع تجاوز الشروح والتعليقات والانشاء، والترجمات التى كانت سائدة فى الخطاب النقدى التقليدى، ولم يتمكن من تأسيس قواعد القراءة المدركة للطبيعة التركيبية فى المسرح لانه لم يواكب الحداثة العربية الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية.

لقد وضعنا قضية النقد المسرحى العربى - فى عجزه - ضمن إشكالية المتلقى الذى لم تكن له أصول فى تاريخ النقد الأدبى العربى كما أنه لم يكن له وجود واع بماهية التلقى وقوانيه فى تقبل المسرح والعرض المسرحى.

ومن الأمثلة التى أوردناها عن الفراغ المعرفى فى النقد المسرحى العربى مسألة النقد وبدايات التجربة المسرحية العربية، حيث أن هذا النقد كان مكتوبا بأقلام نقاد الأدب والصحفيين، وأنه نقد كانت تحكمه سلطة السياسى وهاجس النهضة ولاصلاح الاجتماعى لأنه يركز على مضمون المسرحية ووظيفتها أكثر من التركيز على المستويات الأخرى المكونة للعملية المسرحية. إلا أنه ومع الانفتاح على المناهج الغربية انتقلنا إلى الحديث عن إشكالية النقد المسرحى العربى أمام هذه المناهج وخصوصا عندما تعرف المسرحيون العرب على برتولد بريشت، وبيرانددلو، وستانسلافسكى، وجون بول سارتر، والبيركا مو، ومايرخولد وغرتوفسكى وبيترفايس. إلا أن هذا الانفتاح لم يكن بالعمق الذى يمكنه أن يحدث تغييرا جذريا فى الممارسة المسرحية رغم استفادتها من التجارب المسرحية الغربية، ولم يكن - كذلك - بالشكل الذى يحدث قفزة نوعية فى شكل القراءة.

ومما استرعى انتباهنا فى إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى هو اتكاؤه على جميع المناهج النقدية التى استخدمت لتحليل وقراءة المسرح العربى. إلا أن هذا النقد كان يقع فى بعض السلبيات منها:



١ - أنه فى ذاكرته يظل محافظا على الموروث الجمالى لتنظيم العرض كتمظهر مسرحى فى التجربة الغربية.

٢ - أنه يمارس عنفا قاسيا على النص عندما يريد تحقيق إحساس حقيقى بوجود تجانس بين الموقع الاشكالى للمسرح والوجود المتناقض للنقد.

إن دراسة التجربة النقدية من البدايات إلى الآن توضح هذه الاشكالية بين المناهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعى المسرحى وبين الوعى النقدى، وتظهر لنا كيف انتشرت المناهج النقدية المختلفة مما كان له نتائج هامة على تطوير الحس النقدى لدى الناقد المسرحى العربى، فأصبحت قراءته ثمرة من ثمرات الوظيفة الاستكشافية لهذه المناهج التى لم تعد تعامل لغويا مع النص بل تعامللا ايديولوجيا تطرح نظرياتها الأدبية والفنية طبقا لمفاهيمها وقناعاتها.

هذه الدراسة أحالتنا على النقد المسرحى العربى وقضية المنهج أى على وجوده الموزع بين واقعين متضاربين هما:

١ - واقع نقدى عربى خال من سحر المنهج.

٢ - واقع غربى ثرى بمناهج متنوعة الأسس والمشارب.

أمام هذا التوزع بين غياب المنهج - أو المناهج - هنا، وحضورها هناك، كان الناقد العربى - كى يصير ناقدا حقيقيا - يطمح إلى التسلح بنظرية نقدية تقوم على التلازم بين سؤال البناء النظرى، وسؤال الرؤيا، خصوصا عندما بدأ يطرح مثل هذه الاسئلة:

- ما هو المسرح؟ ما مكوناته؟

- كيف فهمه الرواد؟ وكيف نفهمه الآن؟

- ماهى المسرحية التى ابدعناها أو ابدعنا فيها؟

- ما تحولاتها؟ وما امتداداتها؟

عندما أجاب نقاد المسرح عن هذه الاسئلة فى قراءتهم للظاهرة المسرحية العربية، وجدنا أنهم ينتجون خطابات نقدية تظهر فيها التيارات والمدارس النقدية الغربية واضحة، وهى عملية جعلت مجموعة من النقاد القلائل يمتلكون ناصية الوعى بتأسيس قوانين المنهج،

ولغته ومصطلحه، فعلموا على تأصيلها نظريا وتطبيقيا، خصوصا عندما بدأوا يعودون إلى مخزون التراث العربى اللغوى لتدعيم هذه الاصالة.

أما فى الفصل الثانى، فوقفنا على مسألة المصطلح النقدى المسرحى المستمد من مناهج النقد الأدبى، أو من التيارات المسرحية الغربية.

لقد تناولنا فى البداية مسألة التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص، وتساءلنا هل يكفى الحديث عن المنهج النقدى كقضية لها أسئلتها وتمظهراتها فى حركة النقد الأدبى العربى لنقول إننا أحطنا بكل جوانب ومكونات هذا المنهج؟ وأنا كشفنا عن حركيته وعن اكتماله أو نقصه؟

لا نعتقد ذلك، لأن سلبيات المنهج النقدى وإشكالاته لا تظهر بجلاء إلا إذا ناقشنا مسألة المصطلح فى النقد المسرحى العربى نقاشا نريد به أن نتعرف على الجهاز المفاهيمى، والأدوات الاجرائية، وهى تشغل بمصطلحاتها المتوفرة أو المترجمة لقراءة التجربة المسرحية العربية داخل تنوع المناهج التى يتبناها النقاد ليدافعوا بها على التأسيس النظرى للمصطلح المسرحى، وقد توفرت فيه كل شروط التأسيس.

هذه المعطيات جعلتنا ننظر إلى المسألة المصطلحية فى إطار ابستمولوجى عام، حيث جعلنا الاسئلة فى هذا الفصل مدخلا للحديث عن ظهور «علم المصطلح» عند الغرب، وحاولنا تعريف المصطلح، وكيف أنه يصير أساس الفعل النقدى، واجبنا عن السؤالين التاليين:

— أين تظهر قضية المصطلح فى الثقافة العربية؟

— ما إشكالية المصطلح النقدى فى الثقافة العربية؟

طبعا — وفى غياب المصطلح النقدى المسرحى العربى، توجه النقاد والباحثون العرب إلى وضع اقتراحات تتضمن إمكانات تأسيس هذا المصطلح فى مختلف مجالات المعرفة. ومنها النقد الأدبى والفنى. من هذه الاقتراحات: الوضع، والنقل، والترجمة، إلا أننا لاحظنا أن نقل المصطلح المسرحى، أو المصطلح الأدبى «يزداد تعقدا ويغلو ويشهد أشكاله عند ما يتم الاعتماد لا على الوضع فحسب، وإنما على النقل».

وفى الفصل الثالث تناولنا تجربة المسرح العربى فى مصر بالتحليل وبالمناقشة، فاتخذنا من نتاج نعمان عاشور، ومن الصيرورة التاريخية للمجتمع المصرى محور حديثنا عن التجربة

الواقعية، والالتزام فى الثقافة العربية، وكيف تبلور الوعى بالمنهج الواقعى داخل الصراع بين ما هو اجتماعى وما هو أدبى، وكيف انطرحت قضية المنهج فى كتابات محمد مندور النقدية، وما هى خصوصيات النقد المسرحى العربى فى علاقته بالمنهج الواقعى؟

إن هذه الآراء والمواقف تؤكد أن اطروحتنا حاولت أن تقيم حوارا هادئا وعلميا مع النقاد المسرحيين العرب، وأن تختلف معهم، وأن تبني مغايرها بالاجتهاد وبالإضافة المتميزة، وأن تختار النماذج الفعالة التى أصبحت رمزا من رموز هذا النقد فى الوطن العربى.



# الباب الأول





## الفصل الأول

# النقد العربى من تأسيس عقلية إلى إبداع عقلانية عربية متجددة

## النقد الأدبى العربى بين إثبات الوجود ونفية

### عندما يبحث النقاد فى مسألة غياب النقد الأدبى

هناك مجموعة من الشروط التى يجب استحضارها والاستعانة بها لتحديد موقع النقد المسرحى العربى فى خارطة الثقافة العربية، أولها الانطلاق من العام للوصول إلى الخاص، والانتقال من البسيط إلى المركب، ثانياً تقديم مواقف النقاد كشهادات على هذا العام الذى يوجد فيه هذا الخاص، وذلك بهدف التعرف على أهم المحفزات التى تساعد فى تطور النقد، ثم الكشف عن المعوقات التى تحول دون تحقيق إضافات نوعية فى خطابه وأدواته ورؤيته، وما يرسمه من دلالات، وما يروجه من مصطلحاته، وما يشتغل عليه من مواضيع وأطروحات وقضايا منهجية وفكرية وجمالية وفنية، لتحديد سيماتها، وفعاليتها بحضور أو غياب هذه الشروط التى لا تنسحب على النقد المسرحى وحده، بل تطل ممارسات نقدية أخرى فى تلقى الشعر، والرواية، ونقد النقد.

حول هذه الشروط، اختلف النقاد العرب فى رصد مدى تأثيرها فى سيورة النقد العربى، وتباينت وجهات نظرهم فى إعطاء الأولوية لشرط من هذه الشروط، أو عنصر من

هذه العناصر التي تدخل في تركيب وتكوين هذا النقد، كما تجادلوا في كيفية تأسيسه، وفي الطريقة والقنوات التي يمكن بها تحقيق وجود لوجوده، إما بحوار إيجابي مع موروثه، وإما بواسطة تفاعل يستوعب شروط الحوار أو القطعية مع الغرب.

مجمال هذه الشروط لها صلاتها بالمواقف التي أعلن عنها النقاد، فكانت في أغلبها منسجمة مع اختياراتهم، وقناعاتهم، ومع معرفتهم وممارستهم التي حددت نوعية الانتماء إلى الموقع الذي يدافعون عنه، أو يعملون على جعله منخرطاً في الخارطة النقدية، أو منسلخاً عنها.

وتوضوياً لمسار هذه الشروط، فإن تتبع المواقف التي تمسك بها النقاد، يجعلنا نرصد مقومات النقد الأدبي العربي، وتجاربه وقضاياه، كما سيسهل علينا مهمة مقارنة التراكمات النقدية في مجال الحركة المسرحية، لأن هناك ما هو مشتركة بين مختلف القراءات النقدية التي تناولت التحليل النتاج الشعري، والروائي، والمسرحي تناولاً كانت تحركه خصوصيات كل مرحلة، أو جيل، أو تجربة، وما تلونت به من إيديولوجيات وثقافات، وصراعات. فكانت - تحت ضغط الظروف الاجتماعية - تعمل على استهلاك أو انتاج ثقافة تريد جعلها مندرجة وموجودة ضمن التصور العام الذي يدافع عنه كل قطر عربي بمؤسساته القائمة، وما تحمله من قبول أو رفض لكل نقد يقال عنه إنه غائب ومغيب نتيجة وجود مثل هذه المؤسسات.

إن غياب النقد الأدبي - بمفهومه الغربي - والعمل على تأسيس قراءة لها أدواتها ومناهجها الملء الفراغ الذي كان مهيمناً على الحركة النقدية العربية - بعد عصر النهضة - كان محفزاً للنقاد على تحديد أسباب هذا الغياب، كما كانت وراء إعطاء النقد الموجود حجمه الحقيقي، ووزنه وقيمته لاستخلاص العبرة والنتائج من الكائن، وإعادة تقديم هذا المشروع - المبحوث عنه - بالسؤال النقدي الذي يعد هذه المسألة قضية أساسية، بدونها لا يتأتى تطوير القراءة والنقد كي يكتسبا منهجيهما أو مناهجهما التي لا تحكمها سلطة الانغلاق، ولا تتحد من فعاليتها وتداولها النظرة الأحادية التي تقدس النموذج الواحد، والقراءة-الثابتة، والرؤية الساكنة.

من هذه المنطلقات جاءت آراء النقاد، من مطلع هذا القرن إلى الآن، لتطرح إشكاليات النقد الأدبي العربي، لتجيب عن الاسئلة المطروحة، أو لتعدل التساؤلات التقليدية وتغيرها



بأسئلة أخرى جديدة. فعروض التساؤلات: لماذا لا يوجد نقد عربي؟ جاء التساؤل الأكثر جدية وحقيقة والذي هو: كيف نؤسس منهجية جديدة؟ وكان هدف هذا هو مناقشة، أو دحض الأجوبة الجاهزة، دون إغفال العلاقات التي تجعل من هذا النقد نسقا من بين الأساق التي تتبادل التأثير والتأثر لإنتاج حركية لهذا النقد وهو يبحث عن منافذ للحوار مع العلوم الانسانية لكي يستفيد من عطاءاتها ولتأجائها النظرية والتطبيقية.

بكل تأكيد سيجد حديثنا عن هذه الاشكالية، فرقا شاسعا بين الكائن والممكن، بين الموجود والمحتمل، بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل، ذلك أن جل النقاد العرب يضعون النقد الأدبي عامة، والمسرحي بخاصة، ضمن مكونات المجتمع العربي لأنه نقد:

١ - محكوم بالسيرورة الثقافية للمجتمع الذي يثرك فيه.

٢ - وجزء لا يتجزأ من نشاط الفكر العام، أو جزء من الوضع الثقافي في مجتمع لتاج النقد فيه ابداع غير ناجز، أو غير معترف به.

٣ - ومشروط بحالات التكون الجديد لهذا النقد المبحوث عنه، والنقد كما هو سائد وموروث.

٤ - مضطر لصياغة ذاته حسب موضعة في لحظة إمكانية معينة.

هذه المبررات حول وضعية النقد الأدبي كما يقدمها النقاد تعطينا وجهات نظر متباينة حول الوجود الذي يوجد عليه هذا النقد، وحول مرجعياته، ومكوناته، وآفاقه المستقبلية. وطبعا فكلما تعمق الاختلاف بين النقاد حول هذه المبررات إلا ويبرهن على القول: «إن النقد في أزمة» مما ينتج التشابه والتقارب في تحليل أسباب هذه الأزمة، وظل كل كلام في الموضوع موجهها بـ «التفكير الأزموى» الذى أفضى بنتائج الدرس والبحث إلى الباب المسدود، وإلى الأفق المظلم الذى زرع حالات اليأس فى النقاد لكون ما هو موجود وسائد، ليس بكتابة ناضجة ومنتجة، لأنها لم تستطع أن تعى متطلبات الاحاطة بالعناصر التى يمكن بها تأسيس منهج نقدي، أو قراءة تدرك أسرار الابداع وحركيته الداخلية، وشروط انتاج قوله لأن هذا راجع إلى غياب النقد بسبب:

١ - الغياب المطلق للمناهج النقدية الجديدة المستقاة من العلوم الانسانية.

٢ - سيطرة المناهج النقدية التقليدية حتى فى قراءة النص الدرامى والروائى.

٣ - إن تراث العرب النقدي هو تراث الموروث الشعري المعتمد على دراسة اللغة ومشتقاتها: البلاغة، العروض، المعاني.

٤ - إن النقد الكائن يستحضر - دائما - أصله الذي كانه وحمله معه، فهو لا يريد أن يقطع صلاته بنشأته التي هي البداية.

هذه الأسباب - وغيرها - جعلت النقاد يؤكدون على غياب النقد، ويرصدون تمظهر هذا الغياب في «الممارسة» الموجودة، وما تتميز به تراكماتها من سطحية وانطباعية، وهو ما أفرز لنا بعض الأحكام المغلقة والنهائية التي تقول باستحالة وجود نقد أدبي، وحتى إذا تم تجاوز هذه الاستحالة فتحقيق وجود لهذا النقد مشروط بعوامل كثيرة، أهمها واقع العلوم الانسانية العربية وما تكشف عنه من سلبيات ومطبات جعلت إلياس خوري يكتشف «أن النقد الأدبي شبه مستحيل. كيف يمكن للنقد أن يخرج من إसार الكتابة الانطباعية الممزوجة بوعي نظري انتقائي إذا لم يكن بالامكان اكتشاف إمكانيات نص عربي جديد يخرج على النص السلفي (المنسي... الحي) أو على النص التحديثي (الترقيعي الذي لم يعد يستطيع أن يلعب أكثر من دور الحجب الايديولوجي، وتغطية خواء السلطة بخوائه) وكيف يمكن لهذا النص الجديد أن يولد إذا لم تجر قراءة جديدة للماضي وللانجازات العلمية الغربية على ضوء حاجات العصر؟ ومن يحدد حاجاتها العصر؟»<sup>(١)</sup>.

إن ما يطرحه إلياس خوري، حول النقد السائد، وهويته الموزعة بين الانتقائية - من جهة - والتحديث السطحي - من جهة ثانية - في غياب نص إبداعي جديد، عبارة عن طرح كفيل بأن يقربنا من باقى الآراء والمواقف، والأحكام التي سبرت أغوار ظاهرة الغياب هاته، والتي يمكن تصنيفها بحسب القضايا التي تناولتها، وحسب المحركات التي حددت رؤية كل متحدث في هذه الاشكالية التي انبنت كل قراءة لها على ثنائية حضور أو غياب النقد، قبوله في المجتمع العربي أو رفضه، تقليديته أو حداثة، أصالته أو استلابه، الصراع فيه بين الدعوة إلى تأسيس البديل بعد هدم الخطاب النقدي الموروث، أو التوفيق بين الأصل والمستورد من خلال التفاعل مع التجارب العالمية والمناهج العلمية.

(١) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، الطبعة الأولى السنة ١٩٨٢ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص ١٨.

هذه القراءة التي تحكممت فيها هذه الثنائيات «الضدية»، سواء في حديثها عن أمس، أو عن الآن وما بعد الآن، تجعلنا نتعامل معها - ونحن نستعرضها للمناقشة - بتحفظ كبير، وحيطة شديدة، ذلك أننا سوف لن نتبع الأحكام العامة والمطلقة، ولن نقبلها قبولاً هادئاً بارداً دون تفكيكها والانطلاق من منظور هام جداً، هو أن مقاربتنا لقضية النقد الأدبي في الوطن العربي، ولوضعيته كما هي عليها الآن، أو كما يمكن أن تتحقق في المستقبل، ليست انجازاتها وتشكلاتها سهلة، وأن طموحها ليس هينا يسيراً، ذلك أن الآفاق التي فتحتها العلوم الانسانية، والتي مازالت تفتحها المعارف لهذه الوضعية، ستجعل كل استيعاب لها، وتقبلها بوعى عميق، إضافة نوعية لهذا النقد، وقفزة توطد الاهتمام بكل التحولات الجديدة التي يعرفها الابداع في نصوصه الجديدة، كما أنها ستقلق الوضع القائم على الاتباعية في الكتابة والقراءة.

وحتى تكون هذه القراءة ملهمة بشروط وجود هذا النقد، فإن الاستعانة بخصائص الممارسة النقدية الأدبية العربية، سيضعنا أمام التغير في الأسلوب الذي يجعل هذا النقد متحركاً وقابلاً للفهم بعد أن طرأ عليه ما جعله مختلفاً عما كان عليه، وذلك تحت تأثير سيادة الانقلاب الثقافي الحضارى الذى كان الأهم فى تاريخ المعرفة الانسانية: وهو تأثير وضع النقد فى المجتمع العربى أمام السؤال الصعب «إما أن يكون أو لا يكون».

### النقد فى المجتمع العربى إما أن يكون أو لا يكون؟

إن صعوبة تحقق هذا النقد جعلت جل النقاد، يربطون هذه الصعوبة بطبيعة المجتمع العربى والمناخات السائدة فيه، وشكل المؤسسات التى تمثل بهيمنتها معيقاً حقيقياً يحول دون إنجاز هذا النقد مهامه، لأن كل تلك الثنائيات الضدية تدخل ضمن مكون أساس للمجتمع العربى، وهو تغيب «الحرية»: حرية القول، والفعل، والاختلاف، ومحاصرة الابداعية العربية بشتى ألوان الترغيب، أو الترهيب لجعلها امتداداً لسلطة المؤسسات المهيمنة، وما تنتجه من إيديولوجيات لها تأثيرها الواضح على تشكيل طبيعة المجتمع العربى، لأنه لم يدخل - بعد - مجال مدينية المدينة وإنسانية الإنسان، وهذا ما عبر عنه الدكتور حسام الخطيب حين تحدث عن مشكلية هذا الغياب قائلاً: «إن مشكلة النقد الأدبى تضرب جذورها عميقاً فى حالة التطور الراهنة للمجتمع العربى، ذلك أن ليس من العجب أن يكون دور النقد ضعيفاً، بل العجيب أن يوجد دور للنقد و(حمقى) يرمون سياسته فى مجتمع



تغيب فيه الحريات الأساسية، وتشنق فيه الديمقراطية يوميا. وتنعدم فيه تربية الحوار والنقاش والجدل، ويستبعد فيه كل اتجاه إلى التدقيق والتمحيص والتمييز»<sup>(١)</sup>.

إن مثل هذه المظاهر كثيرة عن غياب الحرية في الوطن العربي، وتاريخ النقد ونقد التاريخ يبرز المسألة المركزية في هذا الغياب أثناء كل قراءة تاريخية، فماضى وراهن الوطن العربي زاخر بمثل هذه الأسئلة، والأسئلة التالية تؤكد ذلك:

- ١ - هل نقد البنى الاجتماعية الراهنة ودراساتها مقبول أم مرفوض؟
- ٢ - هل نقد السلطة السياسية - الاقتصادية - الثقافية، ونقد الدولة مسموح به أو ممنوع؟
- ٣ - أين جهد الفهم العربي للطروحات العالمية؟ وكيف يمكنه اختيار الأعمال الصائغة للفكر العالمي؟

إن كل سؤال، أو أسئلة، يتم الفأؤهما بالاجوبة الجاهزة، لا يعنى استمرار الصمت، والحياد، وقبول الأمر الواقع، بل - دائما - تبرز إمكانيات التعبير عن هذا الالغاء، إذ ما معنى الكلام عن النقد وموقعه لم يتحدد بعد؟. أو بمعنى آخر كما يسأل الياس خوري: «كيف للنقد أن يدرس مشكلات الابداع الأدبي إذا كان ممنوعا من دراسة مشكلات المجتمع؟ وهل يستطيع الأدب أن يملأ فراغات الحرية المسلوقة عبر التحايل على القمع؟ وهل نستطيع أن نطور نقدا للنص الأدبي إذا كانت السلطة فوق النقد وفوق الدراسة؟».

ربما يجب أن يبدأ كل بحث حول مشكلات النقد العربي الحديث من هذه النقطة»<sup>(٢)</sup>.

إن كثرة الأسئلة - التي يلقيها النقاد بهذا الشكل، موقف يخصهم أمام تاريخهم الشامل، وهو موقف ليس موضوعيا ولا ذاتيا، ولكنه كينوني لا يصح عليه قول الخطأ أو الصواب، ولا قول الشخصى أو الموضوعى، وإنما يصح عليه الحكم، كونه يحاول تقديم مشروع ثقافى عربى فيه يكمل تمثل اللحظة النهضوية وتشخيصها عبر حركة تحريرية عامة، تجعل حضور العرب، بالنسبة لأنفسهم وللكون حولهم متحققا، ويكون مشروعهم هذا حرية

---

(١) د. حسام الخطيب: أزمة النقد عند حائط المبكى، الموقف الأدبي، عدد خاص، كانون الثانى شباط آذار ١٩٨٣ العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ١١.

(٢) الياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص ١٧.

وتحريراً للذات وللعالم أو لا يكون؛ حرية تكون مفتوحة على التكوين للذات، أو التكوين للآخر، لا نكوصاً وتراجعاً عن المكتسبات التي بدأت في طرح - مثل هذه الأسئلة - من جذورها التاريخي.

أمثلة النكوص والتراجع كثيرة في تاريخ الثقافة العربية، وكثرتها راجعة إلى الكينونة الهشة، وإلى التخلي عن المواقف التي التمس فيها أمل إنجاز بدايات حقيقية للنقد العربي ضمن حرية الاختيار، وبعد طه حسين أحسن مثال على ذلك لأنه كان وفيها لتلك الحرية المفتوحة التي صارت بعد ذلك مشروطة ومغلقة، فعندما نشر كتابه: «في الشعر الجاهلي»، فإنه كان أميناً للرحلة الليبرالية، وللمعالجة النقدية التاريخية. وكان كتابه كناية عن محاولة المسّ بأساس كل نقد: نقد الدين، كما يشير إلى ذلك ماركس. ويكون ذلك، قد قدم محاولة لاختراق النص السائد - المنسي (الغزالي)، وأعاد طرح المسألة في جذورها التاريخي. غير أن هلع النخبة الليبرالية، ثم الانقلابية من انفضاح هشاشة حدائتها، وعدم ارتباطها بتحويل اجتماعي جذري، قام بطمس محاولة طه حسين. وإذا كانت البداية هي النقد، فإن النهاية صارت في التأمّلات «على هامش السيرة»<sup>(١)</sup>.

مثل هذا الرأي، وجدناه عند أكثر من ناقد عربي حتى أنه كلما أمعنا النظر في مكونات آرائهم إلا ولمسنا هذا الربط الجدلي بين النقد وواقعه السياسي، بين الأدبي والفكر الاجتماعي كعناصر تتناقض مع هذا الواقع وتدخل معه في مباحكة وضراع كثيرة ما كان يفضي بالنشاط الفكري النقدي إلى الانحسار والمحاصرة لأنه يمثل بالنسبة للمؤسسات الرسمية أداة فعالة لها دور خطير يساعد على تداول الوعي وانتشاره، أي وعي الذات والموضوع، ووعي الكتابة بكتابتها ووظيفتها، وهذا ما يستوجب الحد من فاعليته في نظر هذه المؤسسات. ولقد أدرك غالي شكرى الأخطار المهددة لهذا النقد، وهذا جعله يروم معالجة الموضوع بتقديم مبررات غياب هذا النقد. «فطالما أن النقد يدخل في باب الفكر المباشر، شأنه في ذلك شأن الفلسفة والفكر الاجتماعي والسياسي، فإنه مهدد بالقهر والاضطهاد... بعكس الأدب الذي يستطيع أن يتستر بالرموز ويتبرقع بالتورية والكناية والحجاز والاستعارة إلى غير ذلك من «حيل» تحجب مراده الحقيقي عن العيون المفتوحة فيفلت من المصادرة والمطاردة.

(١) المرجع نفسه، ص ١٢.

بهذه المقولة يرر البعض للنقد غيابه - المفترض - هذه الأيام، خاصة في مصر، وإن لم تكن في ذلك فريدة بين بقية الأقطار العربية يررونه بالذين لا يكتبون في «الداخل» فإذا كتبوا أقبلت كتاباتهم ترادف الصمت وبالذين هاجروا إلى «الخارج» فهم إذا كتبوا لا تصل كتاباتهم إلى عناوينها الصحيحة.

وهكذا يصبح النقد محاصرا في الداخل، مطاردا في الخارج، غائبا في جميع الأحوال، فهل هذا صحيح؟ (١).

الإجابة عن هذا السؤال تصبح في رأي د. غالى شكرى قضية أكبر من النقد ذاته، لكنها ضرورية لوجوده كي يصير خطابا حيا وفاعلا. إنها الحرية التي تشكل المعادلة الصعبة، والاختيار الحتمي في الوطن العربي، حيث بدونها لا يتحقق هذا المجتمع المحلوم به، ولا ينجز هذا النقد الذي صار موضوعا للكلام فـ«النقد والحرية» موضوع لا أحد يستطيع كما يجيب د. غالى شكرى عن السؤال المطروح «أن يتبجح متوهما أو موهما الآخرين بأن بلادنا - من المحيط إلى الخليج لا مصر وحدها - تنعم بجنت الديمقراطية، بل لا بد من الاقرار سلفا بأن «عقدة الحرية» كانت ولا تزال من المسائل التي لم تحل في الوطن العربي على طول تاريخه الحديث في ظل معظم الأنظمة والصيغ الاقتصادية والسياسية والاجتماعية» (٢).

إن توفر المناخ الديمقراطي له ايجابياته وانعكاساته القوية والمؤثرة في إزدهار النقد وتعميق وجوده بالنقاش والبحث عن إيجاد صيغ قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحوار والانتاج وطرح الأسئلة بحرية حتى لا يبقى الرأي الواحد، والنظرة الأحادية مستحوذة على سيرورة العمل الثقافي. أما غياب هذا المناخ فيصير هو المسافة التي تفصل بين الكائن والمحتمل حيث في الكائن افتقار إلى الإحاطة بالعلوم الإنسانية التي يعادها المجتمع الذي يغيب فيه الخلق والإبداع والاختلاف، أما المحتمل فيمكن أن يبدأ بالتحريض على ما حققته هذه العلوم من إضافات وإنتاج يزيد لحضورها معنى، ولتراكمها عمقا.

في هذه المسافة، أو الحلقة الضائعة، يتناسل الحديث حول «النقد والحرية» أو «مشروع النقد ومشروع الحرية»، وفي هذا السياق يريد خلدون الشمعة أن يقدم قراءة من نوع آخر،

---

(١) د. غالى شكرى: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨١ دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ص: ٢٦.

(٢) المرجع نفسه.



فهو يعد النقد تعبيراً عن رأى معلل فى عمل أدبى «إنه محاولة للحكم على قيمة حكماً قيمياً. ولهذا فالنقد فعل من أفعال الحرية التى تعنى فى جوهرها غياب القيد عن الفعل الاختيارى. وبالتالى فالتساؤل عن النقد تساؤل عن الحرية. إنه يستدعى فى تجربة النقد العربى جملة من النقاط التى يمكن تعقبها بدءاً من مطلع القرن الحالى<sup>(١)</sup>».

ما هى هذه النقاط التى يريد تقديمها خلدون الشمعة لمقاربة غياب هذا النقد؟

بعد أن رأى أن حرية النقد العربى المبدع ستظل شعاراً هوائياً معلقاً على المشجب، وأن هذا النقد يتصف بتجريبية ضريبة تعبر عن نزعة جزافية، فإنه لم يعد هذه الممارسة عن إطارها العام، ولم يعزلها عن بنائها العام، خصوصاً وأنها تمثل جزءاً من المناخ الفكرى السائد بانخلاءه الاجتماعى، واغترابه الحضرى، وانسلا به الوجودى. ولما كان النقد العربى يمثل جزءاً من هذا المناخ «فقد وجد أن النقد (الشمى) أى النقد الذى يعتمد موضوع العمل الأدبى أساساً للتقويم. هو الذى يسمح له أن ينشئ ايديولوجيته فى سلب الحرية مادامت حرّيته مسلوقة بدورها<sup>(٢)</sup>».

ولهذا كانت الأطروحة التى يدافع عنها خلدون الشمعة هى «أن حرية النقد العربى المعاصر لا يمكن أن تنفصم عن حرية الفكر العربى، وفى هذا يمكن استلابها الحقيقى<sup>(٣)</sup>».

لقد فتحت لنا مسألة الحديث عن حرية الفكر العربى نافذة أخرى على النقد فى علاقته بالفكر، سيما وأن الفكر العربى ليس بؤرة معزولة عن باقى الممارسات الثقافية الأخرى، وأنه ليس بمنأى عن المناخ الذى يتحرك فيه، وأن النقد الأدبى فى ضعفه - أو غيابه - لا يرجع إلى مكوناته الداخلية، وخطاباته المعلن عنها، وإنما يعود إلى أزمة الفكر العربى إجمالاً، وإلى القصور فى وعى النقاد فى إدراك بعض المفاهيم والمصطلحات، زيادة على ما يعتور كتاباتهم من تشويه يعود إلى عدم مراعاة الزمان والمكان اللذين انتجا هذه المفاهيم والمصطلحات، بل وعدم الأخذ بعين الاعتبار المجال الجديد الذى دخلت إليه، وهوما يجعل النقد جامداً يدور فى فلك التكرار، واستعمال كثير من المصطلحات فى غير مكانها الصحيح مضطربة، وهى

(١) خلدون الشمعة: النقد والحرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٨٨، ص: ١٨٦.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٨٧.

(٣) المرجع نفسه، ص: ١٩٣.

حالة تجسم اضطراب المفاهيم، وبالتالي، تعبر عن تدهبنا الحضارى لأن كيفية التعامل مع المعرفة الغربية، وما تحمله من سمات وخصوصيات هو الذى يرصد صورة هذا الاضطراب، ضمن البحث عن تأسيس عقلانية عربية متجددة تستوعب أسباب الخلل من أجل تجاوزها.

هل هذا ما يعوز الممارسة النقدية العربية؟

وكيف تتأسس هذه العقلانية المتجددة؟

### من تأسيس عقلية إلى إيجاد عقلانية عربية متجددة:

إن ما يعوز الممارسة النقدية العربية - فى نظر عبد النبى اصطيف هو «افتقارها إلى تطور أرضية فكرية أصلية، تنطلق منها، أو إلى إطار فكرى نظرى تتحرك من خلاله فى تعاملها مع الانتاج الأدبى وقضاياها. ولذا فإننا نجد من تقادنا العرب المحدثين من يحاول على سبيل المثال دراسة الأدب العربى الحديث والتقديم منه فى بعض الأحيان، من خلال مفاهيم نقدية متأصلة فى الفكر والفلسفة والثقافة الأوربية كالكلاسيكية، أو الاتباعية، والرومانسية، أو الابداعية، والواقعية والسوريالية، والصورية والرمزية وما إلى ذلك»<sup>(١)</sup>.

ومن الخلاصات التى وصل إليها الباحث:

- ١ - غياب الفهم الكافى بجذور المفاهيم الفكرية والفلسفية.
  - ٢ - غياب القدرة على ملاحظة الفروق النوعية بين الآداب الأوربية والآداب العربى.
  - ٣ - عدم الأخذ بعين الاعتبار تأثير التطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تشهدها بيئات هذا الأدب.
  - ٤ - إن هذه المفاهيم والمصطلحات صارت تطبيقات آلية لمقاييس مسبقة الصنع، سهلة الاستخدام، لكنها قليلة الجدوى.
- إذا كان الفكر يعيش أزمة، فإن النقد - ذاته فى أزمة، وكثيرة هى الكتابات التى أرادت أن تختصر غياب النقد فى غياب العلاقة بينه وبين الفكر، بل وأن تجعل هذا الغياب ناطقا بالسؤال التالى:

«لماذا يولد النقد العربى الحديث؟»

(١) عبد النبى اصطيف: قضية المؤثرات الاجنبية فى النقد العربى الحديث الموقف الأدبى، عدد خاص بالنقد. كانون الثانى، شباط، آذار، ١٩٨٣، عدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ١٠٢.

لقد ظلت كل الاجابات - عن هذا السؤال - محكومة بالأسئلة المتولدة عن هذا السؤال كمنطلق وبداية، وليس نقطة وصول أو نهاية. ولعل فى رأى د. حسام الخطيب، ما يقنعنا بكثرة الأسئلة التى تريد إعادة تشكيل كيائها لتلتحم بالعام، وليس بالخاص، أى علاقة النقد الأدبى بالفكر، وبالخبرة، وبالتقريب النظرية من الممارسة.

هذه العناصر جعلت حسام الخطيب يستحضر الأسئلة الكثيرة بهدف إزالة الصعوبات لايجاد الأجوبة عن السؤال المطروح. «لماذا لا يولد النقد العربى الحديث؟» ذلك كما يقول «حديث يطول». كنت قد طرقت جوانب منه فى كثير من إجابات سابقة. لى من أسئلة مماثلة للسؤال الحالى. ومع ذلك لنسأل: هل هى معضلة ولادة الفكر العربى؟ أم الذهن النقدى العربى الحديث؟ هل هى مشكلات غياب الديمقراطية والحوار؟ هل هى مشكلة المرض الذاتى (تضخم الأنا المرضى) الذى يطغى على معظم أهل الأدب عندنا؟ هل هو المناخ السياسى؟ ما أكثر التعليقات والتفسيرات. كلها صحيحة. وكلها أعراض لأعراض أخرى تصب فى دلتا التخلف والجهل والضياع، ومع ذلك فوجود تفسير يقتضى - منطقيا - وجود علاج أو مشروع علاج أو رؤية أو بصيص أمل»<sup>(١)</sup>.

السؤال عن السؤال - هنا - ليس خطابا موضوعه فهم مسألة الأزمة والغياب، لكنه يصير بحضوره موضوعا للتفكيك. إنه فى الأصل يدمر الاطارات، يستنطق الخطاب الصامت بعد أن صار للخطاب الناطق السائد سندا يطرد من حقول الإسناد كل سؤال يجبر على عدم النطق كى يلتزم الحياد أو الصمت، أو يصير وثيقة هامشية.

السؤال هنا معناه الانتقال من جدل الذات إلى جدلها مع الموضوع، وهذا لا يعنى تجريد النقد العربى من حيز أصله، أو جعله خطابا يصمت ونقيضه ينطق أو يضع أسئلة خاطئة مقابل الاشكاليات الصحيحة. إن الهدف الأساس هو تأسيس عقلية، إن لم نقل عقلانية عربية متجددة تعاود تحريك الفعل العقلى الحر من داخل الحياة العربية نفسها، دون حصر حرية هذا العقل، وربطه بعقل السلطة الذى يصل أحيانا إلى حالة اللاعقل، ويتدنى إلى مستوى اللاعلم.

---

(١) د. حسام الخطيب: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى، الحديث (حوار اجراه عبدالله أبو هيف) الموقف الأدبى. كانون الأول ١٩٨٧، العدد ٢٠٠، ص: ١٨.



إن ميلاد النقد العربى لا يتحقق أمام ديمقراطية محظورة، أو ناقصة، أو مزيفة تصادر أجوبة الأسئلة قبل أن تتيح للفكر أن يقدم لنا بعض أوصافه، وأن يعرفنا بوجه وملامح الواقع الذى يتناقض معه. إن عدم ميلاده وفق الأسئلة المطروحة يجعله يتلقى الحكم ولا يصدره، يكرر ولا يجدد، يستهلك ولا ينتج لانه يعيش فى واقع يقمعه، ويمتصه ويبدده، ولا يدفع به نحو الانفتاح على الكينونة، وهنا تكمن أزمته فى وجود هو عدم وجوده. وهذا ما جعل الدكتور ميشال عاصى يؤكد على أن أزمة النقد العربى «متعلقة بأزمة الفكر العربى إجمالاً. لأن النقد فى الحقيقة هو نقد علمى. هو الفكر الأدبى، والفكر الأدبى كما لا يخفى هو جانب القطاع من جوانب الفكر عامة، كقطاع الفكر السياسى والفكر الاجتماعى، والفكر الاقتصادى، والفكر التشريعى وغير ذلك من القطاعات الفكرية التى يتألف من مجموعها البناء الأيدىولوجى العام الذى يشتمل على جميع القطاعات<sup>(١)</sup>».

كل الأسئلة المطروحة، وجل هذه المجالات التى تكون النشاط الفكرى جعلت الدعوة إلى ربط المثقفين بالوضع السياسى واضحة فى مواقف المفكرين الذين يبحثون عن عقلانية متجددة للمجتمع العربى، وتأسيسها بشكل متماسك ومتكامل مع صيرورة المجتمع، وكل خلل فى التأسيس إنما مرده إلى رفض هذه العقلانية من طرف المؤسسات المهيمنة وهو ما يؤدى إلى ظهور الأزمة. وهو ما أكد عليه د. عبدالله العروى الذى يرى أن المثقفين يعسكون على الصعيد الرمضى الوضع الاجتماعى العربى، وأن أزمتهم تعكس أزمة المجتمع العربى بكل بنياته، لأن هؤلاء المثقفين يواجهون السيطرة التى تبنى - دائماً مؤسسة المجتمع المتفوق، المؤسسة التى تلقى بظلها البارد، وبشغفها المصطنع للمعرفة، على حرارة الموضوع الانسانى عندما تضع قناع المعرفة على وجهها تخفى عجزها الداخلى، وعدم قدرتها على مواجهة التبعيات، والمشكلات، والمشاكلات ذات الطابع الاستفزازى الطغيانى. وهو ما يحول دون عقلنة المجتمع العربى. والدفع به نحو التطور والتغير والتحديث، وهذا يتولد عنه خطاب مكتسب يدفع إلى الاستسلام المبكر، عوض الحسم بين الكينونة واللا كينونة، بين التبعية والحرية التى تلج مغامرة المواجهة مع الحضارة التقنية التى تشكل التحدى الرئيسى لطموح المثقفين العرب فى كتاباتهم وانتماءاتهم وشكل تفكيرهم، وهو ما عبر عنه غالى

(١) د. ميشال عاصى، ندوة الآداب، «أزمة النقد الحديث» الآداب، آذار، مارس ١٩٧١، العدد ١٣ لسنة ١٩، ص ٦.

شكرى من وجهة نظر أخرى قائلا: لقد بدأت «الاشكالية» الرئيسية في حياتنا الجديدة منذ حوالي مائتى عام، ولا تزال. غياب المنهج هو غياب الفلسفة، وبدورها فرع من غياب أشمل هو الحضارة<sup>(١)</sup>.

عندما نجمع هذه الآراء - حول مسألة النقد الأدبي العربى - ونريد أن نخرج من شرققة الكلام العام. نجد أن هذه المسألة تأخذ صيغا أخر بها تقبض باهمام النقاد، وآرائهم، فهم لا يغادرون منطقة - الأزمة - وإنما يتشبهون بأزمة الحديث عن النقد، وعن غيابه، وتصوره فى أن يكون حركة فاعلة فى الحركة الثقافية.

من هذه الأسباب التى برر بها النقاد غياب النقد الأدبي، ركب نقاد آخرون عناصر مشروعهم النقدي لتجاوز الأزمة النقدية خصوصاً وأن من مظاهرها كون كثير من القضايا الأدبية المعاصرة لا تعرف السؤال للانتقال من حيز السديم إلى الأرض والحياة والتاريخ، وبالتالي الخروج من عدم التحديد إلى الاطار الزمانى والمكانى البارز فى المجتمع العربى.

إن الغياب أزمة، وأزمة الغياب هى أن الوطن العرب لم يبلغ بعد حد الوعى بها، وبالتالي التعبير عنها. فهل هذا راجع إلى أنه لم يدخل بعد زمن العقلانية؟ أم أنه راجع إلى أن الحادث الحضارى الحاسم لم يتحقق بعد؟ أم أن العملية الجذرية التى تنقل وجود الأزمة من ثباتها إلى تحولها لم ينجز بعد؟

كثيرا ما كنت الأجوبة تأتي من التركيب الذى يقوم به النقاد للحديث عن هذه المسألة، وهو تركيب الانتماء الايديولوجى، بالوعى القومى، فى علاقتهما بالمجال الأدبي مما كان يعطى للمنظور القومى حضورا قويا فى اصدار الأحكام حول هذا النقد؟ ويمنح البحث مشروعية البحث عن نظرية عربية لهذا النقد.

### مازق البحث عن مشروع نظرية عربية للنقد الأدبي:

البحث عن نظرية عربية للنقد الأدبي كان بمثابة نشيد الأناشيد لكل العرب فى مطلع القرن ١٩. وكان التعريف الذى يراد للنقد هو البدء حسب الزمن الآتى وليس المنقضى، أى زمن الوحدة، وليس زمن القطريات التى أخفت السلطة فيها وجهها الحقيقى خلف الوجه المعرفى لتكريس الحدود بين الأقطار العربية. وأفضل سبيل لتحقيق هذا التعريف هو

(١) د. غالى شكرى، سوسيولوجيا النقد العربى الحديث، ص: ٢٤٥.

مواجهة الواقع الاجتماعي ودراسته ومعرفة ألياته، وتأسيس الخطوة الأولى للدخول في أسرار هذا الواقع، والانطلاق من فهمها واستيعابها نحو تغييرها أو التأثير في بنيتها القائمة، وتفجير البنى الأساسية للمجتمع القديم الراكد لتنبعث فيه حيوية العصر لزراعة نظام مجتمع وحدوى حتى لا يظل المشروع الثقافى عاجزا عن إعادة انتاج نفسه، أو يظل النقد العربى بعيدا عن موضوعه الذى هو الوحدة القائمة على أساس قومى.

إن هامشية الفعالية النقدية فى الثقافة العربية المعاصرة - بهذه المقاييس - وبهذه الرؤية - تجعل النقد الأدبى مفتقدا فى المجتمع العربى، وكلما تحدثنا عنه نلمس بعض الظواهر التى تثيرها بعض المشكلات أهمها:

١ - اقتناع الوعى العربى المعاصر أنه ليس ثمة إلا اتجاه واحد للتقدم هو الذى تضمنه مشروع الثقافة الغربية، وهوما يرفضه الاتجاه القومى الذى ينفى كل ثقافة أو فن أو نقد له صفة القطرية أو التبعية العمياء للغرب.

٢ - أن النقد اجراء متحول، وأن تحديث الأدوات النقدية رهين النظام الجمالى والمعرفى الذى يجعل هذا النقد غير خارج على الإبداع - وفى الوقت ذاته - يصير تأسيسا بعيدا عن التصور الكمى للنقد، منتقلا من الطرح التخصيصى «المنغلق» إلى الطرح الحضارى.

وفى محيط هذا الوعى لاحظ النقاد المتشبعون بالاتجاه القومى أن النقد الأدبى فى الوطن العربى ما زال متجذا الطابع القطرى، وهذا لا يكفى على الإطلاق، ذلك أن وسائل الاتصال الحديث: الكتب والصحافة الأدبية والاتصال الشخصى قد ازدادت، بل هى ازدياد مستمر، ومعنى هذا أن يواكب النقد الأدبى تطورات العمل الأدبى العربى على المستوى القومى<sup>(١)</sup>.

إن النقد قراءة مفتوحة، وعلاقته بموضوعية ليست تفاضلية، أو حرب مواقع وإنما هو حوار بين هذه المواقع. وكل تفاعل مع المناهج النقدية يجب أن يتم برؤية واضحة تمتلك مشروعية التفاعل مع النقد الحديث، وتتمثل نظرية الأجناس الأدبية كما هى مطروحة فى النقد الحديث.

ماذا نقول عن النقد العربى المعاصر الذى يفترض أنه يعالج أجناسا أدبية؟

---

(١) على شلش: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث، الموقف الأدبى، العدد: ٢٠، ص: ١٧.



إن توجيه النقد نحو صفته «القومية»، وغياب الوعي بنظرية الأجناس، أو غياب نظرية الأجناس الأدبية من ممارسة النقد العربى يجعل النقد «التشريحى» يكرس أنماطا من الأدب ولا يعود الخطاب النقدى خطابا مرجعيا يتمحور حول الإبداع وحركيته وأسراره وخطاياه، وإنما يصير تحديدا لمضمون واحد هو هدف الناقد من القراءة، المضمون الواحد فى كل نتاج وفى كل جنس أدبى.

هذا التوكيد على توحيد رؤية النتاج دون التنوع والخصوصيات التى يتصف بها الإبداع العربى تجعلنا نختلف مع هذا الطرح لأن التاريخ العربى ليس سطحا واحدا، بل سطوحا، ليس مساحة واحدة متكاملة الألوان والخطوط، وهو ليس بعدا واحدا، بل أبعادا هى الواحد المتعدد فى الثقافة والشعر والرواية والمسرح كتجارب عندما تصعد إلى السطح فإنها لا تفقد عمقها فى اختلافها المتميز، بل إن هذا التعدد هو الذى يبحث عن ماهية تعدد واقعها. أما الانغلاق فى «المجال» القطرى فمعناه القطع مع المحيط الذى يحيط بالمحيط، فتأتى خطابات تولد وتحيا وتموت هامشيا وليس مركزيا، لأنها لم تشرع فى الانتقال إلى تحديد الهوية من الداخل كمعرفة وثقافة ونظام للحياة الجديدة، أو المفترض أن تكون جديدة، وهو الانتقال الذى يؤكد عليه النقاد العرب لخلق النموذج القومى فى السياسة والاقتصاد والثقافة، وفى كل الأنظمة الأخرى التربوية والفنية والأخلاقية، مثل هذا الطرح يربط بين أزمة الواقع وأزمة النقد ويدعو إلى خلق النموذج، أو البحث عنه لأن مشكلة النقد كما يرى على شلس: «تتصل اتصالا وثيقا بمشكلة أخرى قومية سياسية اجتماعية عملية هى مشكلة غياب النموذج القومى والاجتماعى والتربوى والأخلاقى والفنى. وهذه المشكلة امتداد لمشكلة الاضطراب الايديولوجى والفكرى والأخلاقى فى هذه المرحلة من حياة المجتمع العربى، وهى تمثل الجانب العملى منه. وبالنسبة للنقد الأدبى ليست هذه المشكلة مجرد امتداد للمشكلة النظرية ولكنها تقف بذاتها حاجزا منيعا دون بلوغ النقد الدرجة المنشودة من المصادقية. وتأويل ذلك المجتمع العربى يعيش اليوم دون نماذج معاصرة إن نماذجه التاريخية حية فى ذهنه، ولكن ذلك لا يكفى إطلاقا وقد أخفق المجتمع العربى فى تنصيب نماذج تكون فى الأذهان المصورة الملموسة للقدرة الوطنية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية»<sup>(١)</sup>.

حضور أو غياب النموذج القومى كان دائما - ولا زال - يحيل أقوال النقاد على التراكم الموجود - من جهة، وعلى المقارنة بينه وبين التجارب الغربية. من جهة ثانية،

(١) د. حسام الخطيب، أزمة النقد عند حائط المبكى، الموقف الأدبى، ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ١٤.

فكانت النتيجة التي يتم الوصول إليها من خلال هذه الاحاطة والمقارنة هي أن ما أنجز من جهود نقدية أدبية في الوطن العربي ليست بالشئ الكافي أو الشديد التطور، وتبقى الأزمة غير متعلقة بأزمة النقد الأدبي - فقط - بل هي أزمة الثقافة العربية برمتها، والنقد الأدبي فيها لم يحقق رسالته حتى الآن على نحو ما حققه عند الغربيين الذين أو شك - لديهم - أن يصير ممارسة قائمة الذات، لأنه غنى بحواره مع العلوم الانسانية، في حين أن الثقافة العربية «فقيرة» إلى العناصر الاساسية للثقافة كالعلوم النظرية. وفي رأى يوسف سامي اليوسف أن «الأدب العربي الحديث ما أنفك وليد يخبو، فالرواية والمسرح لم يتقدما بعد إلى الشأو المأمول وأن النقد الأدبي تابع للأدب نفسه وهذا يعنى أن تقدم النقد من نتاج تقدم الأدب بالضرورة»<sup>(١)</sup>.

إلا أن هذا الطرح لا يذهب بعيدا في تصويره وإدراكه لجوهر قضية النقد العربي، ولا يضيف أى عنصر جديد لأن السؤال يظل قائما:

- ١ - أزمة هذا النقد هل هي قائمة وموجودة أم أنها مفتعلة؟
  - ٢ - أين تمظهراتها إذا كانت قائمة؟ وإذا كانت مفتعلة ما هي الأدوات التي بها نكتشف زيف الكلام الذي يكرس هذا التداول المفتعل؟
- قبول الأجوبة القائلة بوجود أزمة يجرنا - دائما - وراء المواقف التي تتحدث عن هذه الأزمة، وتؤكد وجودها، في مقابل القول بنفى وجود هذا النقد، وإلغاء أى دور يمكن أن يكون قد ألصق به عنوة دون اختيار قائم على المطاوعة وتقبل الحوار والإضافة والتجريب. مثل هذه الأجوبة توحى بأن هذا النقد لا يعرف - بالضبط - ماذا يريد من الآثار الأدبية المتطورة والمجربة، لأنه:

- ١ - ضائع بين النظرية والتطبيق.
- ٢ - يبحث عن مناهج ومقاييس مضبوطة محددة للإبداع.
- ٣ - يوجه المبدع كى يلور إبداعه بصورة مطابقة للمقاييس الموجودة سلفا.
- ٤ - جعل هذا الإبداع مشروطا بهذا التوجيه إذا ما أراد أن يكتسب قيمة ثقافية وحضارية تستجيب لمنظور وقناعة هذا النقد.

---

(١) يوسف سامي اليوسف: فلسطين، المرجع نفسه، ص: ٣٦.

هذه العناصر دفعت برياض فاخوري ليقدّم صورة هذا النقد وهو يعيش حالة قصور لم يساعده على بلوغ نضجه وإكتماله ليأخذ نفسه الحقيقي لمواصلة البحث عن أسس وقواعد للقراءة، وهذا ما يجعل مشروعه الثقافي عاجزا عن إعادة نفسه وتجديدها. إنه - في رأيه - نقد لم يستطع «أن يكون حركة فاعلة في حياتنا مواكبة للشعر والمسرح والرواية والقصة»<sup>(١)</sup> لأنه دون ذلك بكثير، فهو لا يزال على عتبة التهجئة الأولى، يقرأ أرسطو ويسطح مقولاته الجمالية والفلسفية، ناسيا أن عمل أرسطو الناقد كان عمل خلاق كبير أعطى الفنون عامة دستوراً وقانونها التشريعي لا عمل مبتدئ يخطو ليتعثر بعدها<sup>(٢)</sup>.

هل معنى هذا أن النقد الأدبي الجديد في الوطن العربي لا يملك الخبرة الكافية؟ وهل هذه الخبرة متصفة بقصور يجعلها غير قادرة على قيادة حركة أدبية ونقدية جديدة؟ وعندما نتحدث عن وجود حركة نقدية فهل له نظرية معرفية مقبولة من طرف النقاد؟ أم هناك رفض للتنظير؟

إن البحث عن نظرية نقدية عربية مسألة فيها نظر، خصوصا إذا كانت الزاوية التي ينظر منها إلى هذه المسألة محرّكة بخلفيات تدعو - كما أشرنا سابقا - إلى الانغلاق. وهذا أمر يدعونا إلى دحض هذه الدعوة بـ:

١ - صعوبة وعسر التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظرية في حقل العلوم الانسانية.

٢ - كون هذه المفاهيم مبنية أصلا على مبدأ تعددية المعنى.

٣ - أن عدم التحديد يجعل من النظرية مجالا خصبا ومفتوحا على الحوار والاضافة حيث فيه تلتقى كل الابحاث الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفي وتطوير مسألة القراءة والنقد.

إن إقامة النص شرط سابق للقيام بالتحليل النقدي والتقويم، وأن دراسته قد تطورت في عصرنا الحاضر بعد أن توفرت وسائل متعددة خدمت النقد، وأهلته كي يدخل طقوسية هذا النص بقراءة ليست مستحيلة، ولكنها ممكنة عندما تدرك شعرية هذا النص، أما إحضار النظرية المغلقة والنهائية فأمر يجردا الابداع من ابداعيته ومن خصوصياته ونبضه الحي.

(١) رياض فاخوري: ليستيقظ الأساتذة، دراسات في النقد ص ٢٠ - ٢١.



إحضار النظرية ظل هاجس النقاد العرب، وهو ما جعل رياض فاخوري يقول: «أنا نحلم، والحلم يوصل إلى الحقيقة، فهل يحلم النقاد العرب بعد الآن بنظرية نقدية مكتملة خاصة بهم، تنبع من أرضهم، ولا تكون لقلية تحرف الغربيين وتقلهم؟ أم أنهم سوف يظلون في متاهة الرؤيا في ظلمة الخارج دون اللجوء إلى حقيقة التراث في الداخل الغني المليء بالمعجزات»<sup>(١)</sup>.

هذه النظرية التي تحمل مشروعها معها لاعتناء البحث عن نظرية نقدية عربية حجمها المعتبر في إطار العلاقة مع الغرب لا تخلو من خلل، كما أنها لا تصدر عن تمثيل عميق لجوهر الموضوع، وإنما تأتي من حماس مبالغ فيه، ومن إحساس بالنقص والفراغ، أمام ماضٍ هو كل شيء، وقدام حاضر هو لا شيء، إنها النظرية التي يتشبث بها رياض فاخوري وهو يتحرك في مآزق الدعوة إلى نظرية نقدية عربية، وهذا بخلاف الرفض الذي يقدمه د. عبدالقادر القط بهذا الشأن قائلا:

«أنا ضد الدعوة إلى نظرية نقدية عربية، لأن الثقافة أصبحت الآن ثقافة عالمية، بغض النظر عن الطبيعة الخاصة بكل قومية، لأن المعايير النقدية واحدة في الشرق والغرب، وليس هنا ما يصطلح عليه نظرية غربية في النقد. توجد عدة نظريات غربية يمكن تطبيقها على مستوى عالمي، بطرائق مختلفة، حسب الظروف الاجتماعية والثقافية لمجتمع بعينه، وحسب قدرة الناقد وأسلوبه في تطبيق هذه النظرية. ولذا ليس ثمة ضرورة لنظرية نقدية عربية أو كتابة رواية عربية. أما فنية الرواية فهي ولاشك متأثرة بالمحلية، ولكن ليس شرطاً أن تنحصر على أن تكون محلية، لأننا جزء من العالم الكبير، وتأثر بالمتغيرات التي تحدث في العالم الخارجي. ومعظم نقادنا الكبار والشباب متأثرون بثقافات ونظريات غربية، فمثلاً البنيوية والأسلوبية السائدتان عند بعض النقاد، هما في الحقيقة تياران غربيان وافدان، ومن يحس تناولهما هو الناقد الجيد من دون الالتفات إلى كونهما نبعاً في الشرق أو الغرب»<sup>(٢)</sup>.

الأنغلاق في إطار عربي مغلق، له مآزقه، وله سلبياته التي أعلن عنها د. عبدالقادر القط. أما فتح الحوار مع الثقافات والعلوم الانسانية فهي تبرز هذا التوازن الذي يبحث عنه النقاد، ويعملون على ترسيخه وبلورة إيجابياته، إلا أن هناك مجموعة من الشروط التي يجب توفرها

(١) المرجع نفسه، ص: ١٦.

(٢) عبدالقادر القط: أنا ضد الدعوة إلى نظرية عربية (حوار) الموقف الأدبي - الأثنين ٨ - ١٤ - تشرين الأول أكتوبر ١٩٩٠ العدد ٤٤٣ السنة العاشرة، ص: ٤٤.

فى أأء النظرىاء والمناهج الغربىة أهمها التمثل الحقىقى لها، والمعرفة باسأءءامها، وئمئلهاء  
ئمئلا حقىقىاء ولس سئطءها أئى لا ئئللئ مباءرة التأسئس من بئ أئءى النقاء الءئ  
ئرءءون القول بوؤوء أزمة ئءءة ئءكم السطءىة فى ئناول قضىة النقاء. وهذا ما ءعل رءاء  
النقاش بقول: «لئى أو من هناك أزمة بالنقاء الأءبى سأأاول أن أءسء مظاهء هءه الأزمة  
فىما بلى»

١ - تأرىء النقاء الأءبى العربى ءبر مءروس، وءبر معروف فى الءىاء الأءبىة. إن عئءنا  
نقاءا كءارا فى تأرىء ئرائنا الأءبى القءئم. هذا التراث ءبر معروف بوؤوء وءبر  
مءروس بوؤوء.

٢ - المظهر الشائى هو أن المءرسة النقاءىة ءبر واضءة، لعئءنا - مثلاً - مءرسة ئئبئى  
الءط الواقعى، وهناك مءارس أءرى... وعئءنا مثلاً ناقاء معروف اسمء الءكئور  
رشاء رشاءى ئئبئى لظءرة الفن، ومع ذلك فإن هءه النظرىة كئها ءبر واضءة،  
بمعنى أن النقاء الواقعى يقف عئء الأولىاء، بمعنى أن النقاء الواقعى يقف عئء  
الأولىاء، عئء المباءى العامة ولس ئمة ئفاصئل ءقىقة من ءانب الناقاء العربى  
المعاصر ئشرح أسس النقاء الواقعى وئقءم لنا رؤىا صءىءة لفهم المءرسة الواقعىة.  
وأرى أن رواء المءرسة الواقعىة فى النقاء العربى المعاصر، لظروف عءىءة مئئوءة  
ئئصل بوأعنا، وقفوا عئء أءوء التبشئر، والأءئ العام عن المباءى الرئسىة ءون  
ئفاصئل ءقىقة<sup>(١)</sup>.

إذا كان النقاء فى وؤوءه بعئش هذا الشرخ فى ئمئله للنظرىة، وممارسئه للوعى المئولء  
عن هذا الشرخ فإن هءه الائءاىة حسب كمها وكئفها لا ئفئاً ئواجه بالسؤال الشائى:  
الائءاىة: أىة علاقة بالئءا ءلئى؟ هذا ما بمكن الاءابة عنه انئلاقا من النموء ءلئى  
ئأء عنه رءاء النقاش.

### الائءاىة: أىة علاقة بالئءا ءلئى؟

لنضع هذا السؤال فى الصوءة الحقىقىة لصوءة الواقع العربى، إذا أراءنا ئءعرف - أكئر-  
على مسألة الائءاىة فى علاقتها بالخبرة، والقءرة، والقاءة، والءركة الأءبىة. ذلك أن

(١) رءاء النقاش: أزمة النقاء الءءئ، ئءوة الأءاب آزار مارس ١٩٧١، العءء ٣، السنة ١٩، ص ٦.

وجود حركة نقدية واضحة المعالم والأدوات والممارسة، أى حركة لها تجلياتها الحقيقية -  
هى بالضرورة - رهينة الوطن العربى بكل مكوناته وتناقضاته لأنه:

١ - مجتمع غير منتج، والإنتاج فيه هامشى.

٢ - أنه يستهلك كل ما ينتجه الآخر/ الغرب.

٣ - وفي المجال الثقافى هناك الاستهلاك الثقافى العديم العلاقة بالنتاج المحلى/  
وبالحاجات العميقة للمجتمع.

تكتسب هذه المكونات للمجتمع العربى أولوية وأهمية بالغة فى الحديث عن الواقع العربى، لأنها تكشف عن الهامشية الموضوعية لتناجنا الثقافى. يعكس الركam الثقافى المهيمn الذى يسد حاجات المؤسسة الحديثة «دون أن يكون له أمتلاك حقيقى فى المصادقية التعبيرية الفعالة التى للثقافة».

من هذه المكونات نتسأل: أين الحركة النقدية؟ وهل لها معنى فى هذا السياق؟

فى غياب انتاجية حقيقة داخل المجتمع العربى توزع الخطاب النقدى العربى بوعيه السائد بين ثنائية الأصالة والمعاصرة، الشكل والمضمون، الشرق والغرب التوفيق بين النقد العربى القديم وبين المناهج النقدية الغربية. فكانت كل الأجيال مشروطة بـ «تاريخ الإبداع من جهة» وبـ «انتاج المعرفة الاجتماعية من جهة ثانية. وقد أعطى الياس خورى بعض الاجابات حول انتاج إوالية المعرفة الاجتماعية ومسألة الابداع حيث يرى «أن الابداع يملك تاريخا اصطلاحيا، إنه تاريخ الوعى المتشقق. فالابداع الأدبى، فى مجالاته المختلفة، يقدم صورة عن الوعى العربى بتناقضاته المتعددة، عن وعى الحاضر، ووعى العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخى، حتى وإن بقى هذا الوعى كليا فى سمته الغالبة. أما السؤال عن انتاج المعرفة الاجتماعية فإنه يقدم جوابا غائما: هل التخلف العلمى والتقنى يفسر هذا التحول الكامل إلى الترجمة المبتسرة والاستهلاك الاعقلانى، وهل هى عدم القدرة على التعريف الحقيقى تجعل من علاقاتنا بالعلم الحديث فى كشوفاته الثلاثة: التاريخ والتحليل النفسى وعلم اللغة، علاقة برانية، فال يستطيع الكشف العلمى أن يدخل سياق النص العربى، ولا تنتج هذه الكشف نصوصا عربية جديدة»<sup>(١)</sup>.

(١) الياس خورى: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، ص: ١٥.



تأسيسا على قول إلياس خورى يمكن أن نرصد - فى الوطن العربى - التناقض الصارخ بين الانتاج والاستهلاك، بين الابداع والاتباع، بين ثقل ميراث ساكن وانحطاطى يأتى من متحف تاريخ هذا الوعى المتشقف وبين ميراث آنى يأتى من العالم المعاصر. الميراث الأول يصير قيد حرية الحاضر، أما الثانى فيحول دون تخطيط أسار الثانى. ومن هنا يبقى التناقض قائما بين الحضور بالذات للذات، والحضور للذات عبر الآخر. ويظل النص العربى الجديد سؤال هذا التناقض، أى سؤال القدرة التى لا تتأسس على أقل قدرة من المعرفة، بل على التحرر بالمعرفة لتكوين جواب عن السؤال. ويقترح الياس خورى استقراءه النقدى لواقعنا النقدى من خلال الطرح التالى: «الجواب عن هذا السؤال المعقد يكمن فى مكان آخر، فالمعرفة لا تنتج خارج الحاجات الاجتماعية، والحاجات الاجتماعية تحتاج إلى قنوات تقوم بحفرها للتعبير عن نفسها. غير أن الجواب الذى قدمته «النهضة» ومن بعدها الحداثة على التحدى العربى كان جوابا ملتبسا، فجرى تقديس فكرة الدولة وعبادة دورها ومركزيتها كحاملة للتقدم، حتى تم إحلال الدولة محل المجتمع، وأصبحت أجهزة الدولة، المحدثه بديلا للمجتمع قبل أن تتحول إلى نقيضه. ثم تحولت الدولة فى زمن الربيع النفطى من مركز تنظيم الثروة إلى مركز لتوزيعها، حتى تم تحويل المجتمع من جسد حى الى جثة ثم بعد هذا يصاب بعضهم بالدهشة حين يرون المجتمع المدنى يستعير النصوص التراثية وهو يحاول الدفاع عن نفسه أمام فراغ القيم الذى خلقتة الدولة القومية المهزوزة<sup>(١)</sup>».

مثل هذا الطرح لا يخفى غياب النقد وإنما يظهره، لا يجعل الأمة وليدة صدفة، وإنما نتيجة حتمية لتناقضات المجتمع العربى، وكثيرة هى الكتابات التى عملت على رأب الصدع فى ملء هذا الفراغ بالامتلاء المعرفى، وردم الهوة بالتمثل والاستيعاب لأسباب هيمنة الذوق التقليدى، والاعتیاد الذهنى على القوالب المخططه الجاهزة، وعلى الكسل العقلى وغياب القدرة على تجاوز غيبوبة الوجدان والتكرار والرتابة المحتكمة فى هذا الغياب.

إن ردم الهوة بين الطموح والانجاز، بين مجتمع غير منتج، وآخر اختلفت مشاريعه ورؤاه وتوجهاته لخلق انتاجية تلبي حاجات الانسان العربى فى زمانه ومكانه، تعيد طرح مسألة الانتاجية باعتبارها حركة وفعلا وإضافة وليست تراكما غارقا فى تقليدية فقيرة تعبيرها مصنف من خارج، ومحدود فى ملامح معينة نسخية تخضع لصورة الفعل الواحد والمقبول

---

(١) المرجع نفسه.

تقليديا، خصوصا وأن التوكيد على الغرب، مشدود لدى العرب، شعورها أو لا شعورها بتقليد هذا الغرب، وليس هذا بغريب، لأن تاريخ الفكر العربى عند دعاة الاستفادة من الغرب مقتنع - منذ جذوره الأولى - بأنه لا يوجد مقياس آخر لتطوير المشروع الثقافى العربى وراج نتاجه الإحسب النمط الوحيد الذى التزم به تاريخ الغرب. أنه نوع من التقليد الأعمى الذى تغيب فيه الخبرة والمنهج مما يولد عنه أزمة تكمن فى غياب دور النقد، فتكثرت حالات التدمير تكاثرا يظهر بتتابع فى جل الكتابات التى لا تفتأ تعلن الموقف الصريح فى كل مناسبة يثار فيها الجدل حول النقد الأدبى. وطبعاً «هناكى شكوى عامة فى الصحافة الأدبية العربية، وفى الأوساط الأدبية المختلفة من غياب دور النقد الأدبى مما يسمونه عادة «أزمة النقد الأدبى» وبحس المتتبع لحركة الأفكار فى الساحة الأدبية العربية أنه قد وجدت الحركة الأدبية الحديثة، وجدت معها مشكلة النقد الأدبى، ولعلنا نتذكر كيف حاول فرسان النهضة الأدبية العربية منذ إطلالة القرن العشرين، بل قبل ذلك بعقدين أو ثلاثة، أن يضيعوا أسسا راسخة لنقد جديد، فكان من ذلك محاولة الناقد العربى السورى قسطنطين الحمصى، ومن بعده محاولة عباس محمود العقاد ومدرسة الديوان، وغير ذلك من المحاولات التى حملت دلالة واضحة على شعور الأدب العربى فى مطلع عصر النهضة أنه مقبل على مغامرة جديدة فى الإبداع، وأنه يحتاج إلى «نور يهتدى به، على نحو ما قال ميخائيل نعيمة، وأن هذا النور بالضرورة هو النقد الأدبى»<sup>(١)</sup>.

هل هذه الشكوى؟ وهل هذه المحاولات كافية لخلق نقد أدبى لتجاوز هذه الأزمة؟ وهل يمكن حصر هذه الأزمة وأسبابها فيما قاله د. حسام الخطيب؟ أم أن مسألة البحث عن نظرية عربية للنقد تبقى مسألة أخرى هى التى يصطلح عليها النقاد بـ «غياب المدارس النقدية»؟

ربما يكون من الأفضل تناول هذا الطرح بالمناقشة لأنه يحتل حيزا هاما فى الحديث عن إشكالية النقد، ولأنه يريد إعطاء الموضوع موقعه ضمن طروحات أخرى تريد إثارة السؤال حول وجود أو عدم وجود هذا النقد.

(١) د. حسام الخطيب: أزمة النقد عند حائط المبكى. الموقف الأدبى، عدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ٦.

## النقد بين غياب المدارس النقدية وظهور الناقد

إن مشكلة النقد الأدبي تكمن - كذلك - في درجة الانسجام الواهية بين ما يطرحه عدد كبير من النقاد - من سائر المشارب والاتجاهات - وبين الممارسة التطبيقية، ذلك أن الخلط يظهر واضحا في ممارسة تنطوي على كثير من المطبات والهندات يمكن تعليلها:

١ - بضعف المنهجية.

٢ - بضعف النقد التطبيقي.

٣ - بقول الافادة من جميع المناهج.

٤ - وجود أدباء ونقاد وعدم وجود التاجية.

هذه التعليقات تعكس عدم الانسجام الذي يسكن التنوع على مناهج تكون نتائج قراءتها محاولات انتقائية في غمرة التطبيق، كما تكون محدودة الانتاجية بهذا الضعف وهذه الانتقائية واضحة، وهو ما يفسر قول د. حسام الخطيب بمثل النقاد في وضع أسس راسخة لنقد جديد يمكنها أن تجعل المذاهب النقدية متعددة، والقراءات تختلف، والتجريب مفيد، والابداع مغامر مع مغامرة النقد، كل ينتج خطابه حسب طبيعته ووظيفته. وفي اعتقاد رجاء النقاش «أنه لو تعددت المذاهب النقدية، وحرص كل ناقد أو كل مدرسة نقدية أن تشرح وجهة نظرها فكريا وتطبيقيا، واستطاعت كل مدرسة نقدية أن تنجب نقادها النابغين المبدعين لزالَت الأزمة...» خصوصا «أن النقد قاعدة وإبداع في نفس الوقت، هو لون من الإبداع، إذا استطاعت المدارس النقدية أن تصل إلى هذا المستوى وإلى هذا العمق وهذا التنوع وهذا الابداع المجدي، ينقسم النقاد، وينقسم القراء، وسيجدون، أنفسهم في مدارس مختلفة حسب إمكانياتهم الثقافية، وحسب مواقفهم في المجتمع والحياة. هذا الانقسام في النقد الأدبي هو انقسام طبيعي. ففي الأدب نفسه، حيث توجد مدارس متنوعة تنسب الابداع إلى المدارس النقدية وهو أيضا انقسام في أذواق القراء وفي ثقافتهم، وفي ألوانهم واتجاهاتهم المختلفة<sup>(١)</sup>».

غياب المدارس - إذن - هو غياب النقد والحركة والانتاجية، وظهور الناقد يبقى مسألة صعبة جدا لأن ظهوره يرتبط بمجموعة من العلائق المعرفية والاجرائية التي تغدو في نهاية

(١) رجاء النقاش، لدوة الآداب، أزمة النقد الحديث الآداب آذار مارس ١٩٧١، العدد ٣ السنة ١٩، ص: ٨.



المطاف كشفاً لوعى إجرائى ومفاهيم منهجية تقدم كيفية اشتغالها داخل الخطاب النقدى وقد استطاع الناقد التمييز بين التلقى التداولى والتلقى الأدبى.

فى الواقع إن التوكيد على غياب المدارس، أو ضرورة تكوين هذه المدارس مسألة فيها نظر، لأن المفهوم السائد حول هذه المدارس - فى رأى أغلب النقاد العرب - هو الخضوع المطلق لتعاليم النظرية، وتطبيق توجيهاتها بشكل أعمى وبيغاوى. لكن هذا الفهم يسقط التفكير فى هوة الهذر، ويقتل الدهشة التى تسبق السؤال، ليغيب السؤال فيما بعد، لأن التمسك بنظام معرفى معين لا يلبث أن يتحول إلى إيديولوجية ضمنية عندما تنفصل عن الاحالة وعلى ما يتجاوز تحديداتها المؤقتة.

إن الذى يستطيع تأسيس النقد خارج النظرية أو المذهبية الضيقة، هو القادر على جعل منهج التفكير فيه يأخذ شكل مشروع دائم فى التفكير، ويحرر النقد من النظرية الضيقة والمذهبية الثابتة. وهذا يعنى تحريره من الصياغة الصارمة، وجعله يضع وعيه المتجدد مباشرة مع عقلانية مجتمعه، ومع تاريخية المعرفة، من حيث كون هذه المعرفة عملية انفتاح متواصل على الكينونة. أى أن النقد يصير إبداعاً مختلف التمييز الذى يملك جوابه فى ذاته، ولكنه جواب غير نهائى.

الدعوة إلى المذهبية وإلى تكوين مدارس أدبية يوقع النظرية النقدية ضحية الدعوة إلى إيديولوجيا للنظام الذى يجب أن يقوم. إنها شكل من شكل الإلزام الخارجى الذى يحدد مقاييس وقيما فيها أمر للابداع أن يتحدد بها سلفاً. وهذا ما غاب من الدعوات الحماسية للنقاد العرب وهم يتحدثون عن غياب مدارس ونظريات نقدية فى الثقافة العربية، ويبحثون عن تأسيس نظرية لهذا النقد المبحوث عنه، مهملين أهم خصوصية العمل الإبداعى وهو الغنى الإيحائى فى مقابل خاصية الايصال التى هى سيمة النص غير الإبداعى.

على هذا الأساس ليس المشكل إيجاد نقد عربى داخل مدارس ومذاهب، وليس المشكل - كذلك - أن نعرفه، أو نضع له الحدود والمقاييس الصارمة. إن أصل التعريف أن نجعل الموضوع ذاته قادراً على إيضاح ذاته ليكون حضوره فى أسلوب معرفى متحول يكشف جانباً من المجهول الذى يختفى وراءه، أو يكشف عن المعلوم الذى يصير سؤاله. وهذا بعكس ما يراه د. غالى شكرى الذى يرى أن خلل النقد هو فى غياب حركة أدبية، وفى غياب تيارات تستعمل أحياناً كمرداف للمدارس والمذاهب التى بإمكان اختلافها أن ينتج معارك

أدبية تثرى الحقل الثقافى وتوسع من مجال نتاجه. يقول: «فى الوطن العربى أدباء ونقاد، ولكن ليست لدينا حركة أدبية نقدية. حين نتذكر أصحاب هذه الأسماء: طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، محمد مندور، مارون عبود، لويس عوض، عمر فاخورى، رؤيف خورى، عبد القادر القط، حسين مروة، محمود أمين العالم، نفهم معنى «الحركة» الأدبية النقدية، من معارك الشعر الجاهلى، والشعر الجديد والواقعية، والشعر المهموس والتفسير النفسى، والالتزام هذه المعارك قامت بين تيارات يمثلها أحمد شوقى والمهجريون وجماعة أبو اللو وحركة الشعر الجديد والمسرح الجديد، واللهجات العامية وكانت هناك المنابر التى تقودها هذه المعارك وتخصد نتائجها فكرا وفنا فتحدد النقاط الجديدة، التى انتهى إليها الخلاف. وبدأ الاتفاق أو العكس، حتى لا يكرر أحد أحدا، ويقفز فوق الأسطر. لذلك كانت لدينا حركة أدبية - نقدية فى تلك الأوقات المجيدة. الآن لدينا «أفراد» يدعون الأدب والنقد فى جزر منعزلة من دون إطار يجمعهم أو منبر، ومن دون معارك بين تيارات. لذلك فليست لدينا حركة ثقافية فى الوقت الراهن<sup>(١)</sup>».

إن ما يغيب عن غالى شكرى وهو يتحدث عن المنابر التى كانت تقود المعارك الأدبية، وينفى وجود حركة أدبية هو السياق التاريخى لتلك المعارك، إضافة إلى المراحل التى أعطتنا تلك الخصومات النقدية، حيث كانت تهدف تفجير البنى الأساسية للمجتمع العربى القديم الراكدة، لتنبعث فيه حيوية العصر. لقد كان أغلبها تحريضا ضد التحريض المزيف، والنهضة المزيفة، وواقع العلاقات القرابية التى تحكم - وما تزال - تتحكم فى سير المجتمع العربى.

غياب الحركة وحضور الأدباء، لا يعنى إلا شيئا واحدا، وهو أن تلك المعارك الأدبية كانت تريد قلب نموذج الثقافة الماضية إلى مشروع للحاضر والمستقبل، خصوصا تلك التى تسلحت بمعرفة جديدة أردت بها نقل ظواهر نائمة ولافتة من مشروع الثقافة الغربية المعاصرة وتخثيرها فى أطر ونماذج مطروحة للاتباع والمشاكلة.

حين ينطرح الموضوع بهذه الصيغة، أى صيغة الغياب والحضور تكون الأجوبة الجاهزة نفيا للحركة والاختلاف والاضافة. وعندما تكتفى بالسائد والمكتوب والمقول، فترتاح إلى النمط، وتطمئن إلى يقينها الطفولى أو شغفها العاجز، أمام ما يقدمه الموروث القديم الملحن

(١) غالى شكرى: الحداثة والنقط، مجلة الناقد، مارس ١٩٨٩، العدد ٩، ص: ١٤.

تظل مسألة غياب المدارس النقدية، وقضية ظهور الناقد رهينة ولادة المعرفة بشكل طبيعي، وليس بعمليات قيصرية تتوخى زراعة نظام المجتمع الحديث والفكر الحديث في عضوية المجتمع العربي القديم الذي يزرع ظاهرة مرضية أخرى تتمثل في تكريس لرجسية المبدع وفردانيته خصوصاً إذا كان مثقلاً المؤسسة، مما ينتج عنه تقويم الصوت الجماعي والغاؤه إذا اقتضى الحال، وهي الظاهرة التي أثارها محمود منقدها شمسى عندما أشار إلى ما حققه النقد العربي من التسمعات وسط هذه المتناقضات التي فكك من خلالها العلاقة بين حالات الانخفاق والنجاح في تجربة النقد الأدبي العربي، كما أعاد تركيب رؤيته من ممارسة النقد المتناقضة في خلفياتها ورؤيتها وتوجهاتها. يقول: «لقد وفق النقد الأدبي العربي الحديث إلى خلق بعض «اللتماعات» التي نجدتها في هذا الكتاب أو تلك المجلة. وإلى شيء من التجديد في مناهجه وأدواته. ومصطلحاته وإلى أن يفرض احترامه على القراء والجامعات ومؤسسات النشر، ولكن النقد أخفقوا إلى الآن في أن يكون لهم صوت جماعي، وأخفقوا في خلق العقلية النقدية. وكان أخفاقهم كبيراً في أن يحلوا لغة الحوار بينهم، بدلاً من «الرفض الكلي والقبول الكلي» لأن الثقافة السائدة هي ثقافة «الأبيض والأسود» والفرض بالقوة والتهديد وكان أكثرهم عاجزاً عن أن ينجو من أسرها. فالسلفي يريد من كل النقد أن يكونوا سلفيين، والتوفيقي يريد كل النقد أن يكونوا توفيقين والمجدد يريد أن يفرض التجديد على كل النقد ولدى الأطراف الثلاثة تهم وأوصاف مهنية يطلقونها على كل من ليس منهم<sup>(١)</sup>».

هل يمكن - في هذا الصدد - إيجاد إمكانات الانفلاق من مأزق أسباب غياب النقد؟

لم تكن الاقتراحات المقدمة في هذا المجال سوى محاولة تضرب تارة جهة الماضي التراثي بحثاً عن ماهية نقد واقعة في الأصل، وتارة جهة المماثلة مع بعض ظواهر المدينة الغربية النائمة، في التوجه الأول محاولة استحضار الأصل الذي كانه هذا النقد وحمله معه دائماً. إنه الأصل الذي يجب ألا تقطع معه الصلة لصياغة أسس التأسيس وفق البدء من نقطة البدء التي هي الأصل. أما التوجه الثاني فهو البدء بكتابة نص مفتوح يجذب لظواهر هذه المدنية، ولكل الأجناس الأدبية لتنصهر كلها في جسد واحد يرفض كل نهضة هلامية رابضة في عالم أسطوري غباري شبحي.

(١) محمود منقدها شمسى: تسعة أدباء يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العربي الحديث. أجرى الحوار: عبدالله أبو هيف الموقف الأدبي (س. ذ) العدد ٢٠٠، ص: ٧١.



من السلبيات التي تحملها هذه الامكانيات، وهذه المحاولات، أنها في رائي مطاع صفدى: «لم تحقق إلا فصولا من المشاكلة المزيفة التي كانت تبدد الجهود والآمال. بعد انكشاف نهافتها السريع، مخلفة اليأس أحيانا من إمكانية التطور الحقيقي لفقدان الوعي أصلا بالهدف والأسلوب»<sup>(١)</sup>.

ثمة اقتراحات ومحاولات أخرى تريد تقديم مشروعها البديل عن الفراغ، لتأسيس نقد أدبي عربي وذلك بالتركيز على الدعوة إلى صياغة نظرية نقدية عربية ملمة بإواليه الانتاج الأدبي، وإواليه الكتابة النقدية، ومدركة في الآن نفسه أسرار العلاقة بين الإبداع ووعيه النقدي حتى لا يبقى غياب النقد مكرسا لهذا المأزق. مثل هذا الوعي يمكن أن ينقل الفهم إلى مجال أكثر دقة ووضوحا ورحابة حينما تطرح الأسئلة حول الابداع ذاته، وحول علاقة الأدبي بصيرورته، وحول تطور الانتاج الاجتماعي بشكل عام بعيدا عن العدمية التي تزعم أن النقد الأدبي العربي لم يصيبه أى تحول أساسي، وبعيدا - كذلك - عن تطبيق المفاهيم تطبيقا قسريا، أو جعل القراءة محدودة الحركة عندما تبقى المتن المنقود على الهامش.

هذه الطروحات - سواء منها التي اتخذت النقد للواقع، وللممارسة النقدية إحدى مهامها الأساسية، أو تلك التي أغرقت خطابها النقدي في التشاؤم والعدمية - كانت كلها تكشف عن هامشية الفعالية النقدية في الثقافة العربية المعاصرة، وبالتالي التوكيد على أن النقد الأدبي نفسه، عبارة عن حلقة مفقودة، وأن النظرية النقدية العربية ما تزال تشكو من «فقر الدم الفكري» في أوردتها إجمالا.

وفي رأينا أن النقد الأدبي العربي - الآن - في تراكماته وتنوع خطابهاته - ليس هو الحقيقة، ولكنه يقدم شكل هذه الحقيقة وأنه في هذا الشكل يقدم قضيته التي يريد تأسيسها وذلك بتمتين وجود مفاهيمه في تعريف دقيق ومفتوح على إمكانيات جديدة تقدمها له المعرفة والفكر الانساني.

هذه القضية التي يعمل النقد على تأسيسها كثيرا ما اصطدمت ببعض العراقيل التي تجعل مفاهيم النقد أقل موضوعية وانجازا، وأقل قدرة على توفير أرضية صحيحة لهذا التأسيس، وذلك بسبب سيادة التفكير بالنموذج وكون الفكر العربي الذي يريد أن يعيد

---

(١) مطاوع صفدى: المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمثاقفة. الفكر العربي المعاصر، كانون الأول ١٩٨٠ - كانون الثاني ١٩٨١، العدد ٩، ص: ٢٠.

تأمل كيانه ونتاجه بشكل عميق، يظل رهين هذه الحلقة المفقودة كموضوع مطلوب لتكوين هذا النقد.

إن هذا النقد الباحث عن حيز الإبداع وفضاء الإنتاج يبقى مرتبطاً بغرب هو في نظره مصباح ديوجين الذي يرفع فوق الأعين ليستهدى به في هذا البحث. إنه النور وصاحب النور، إنه الاضواء التي تحجب الأنوار. إن حيز الإبداع وفضاء الإنتاج يعيشان في حالة ديمومتها مستمدة من الانبهار بالنموذج الذي يصنف البشر والمجتمعات حسب معطى مقبول يملك القيمة والحقيقة، والمطلق والمحدد، والأصل والبدء والاستمرار، بالانبهار يتأثر النقد لتغيير الممارسة النقدية، لتشكيل الوعي الذي يراد به ملاحظة هذا المتحرك، وفهمه، واستيعاب ما يطرأ عليه من تبدل يجعله مختلفاً عما كان عليه، وإعادة الحوار الحقيقي إلى طبيعته المشروعة بين الإنسان والعالم، بين الفلسفة والعلم، بين الأنا والآخر.

لا يعنى التفكير فى كل هذه المعطيات قبول كلام يريد أن يصبح من البديهيات، أو يتحول إلى يقينيات ثابتة، أو يفرض موقفاً يصير هو الحقيقة التى تلغى كل الحقائق وإنما يعنى أحداث خلخلة فى هذا الشكل الذى سيطر على شعور ولا شعور المثقف العربى طوال تمسكه بهذا المصباح وزعزعة الشك أو التشكيك فى قدرة العرب على تجاوز ظروف التخلف والحكم على وعيهم وإدراكهم بعدم القدرة على استيعاب الحضارة الغربية.

لقد جاءت الدعوة إلى انخراط الشعوب العربية نابعة من الطموح إلى جعل دخول الشعوب العربية فى معركة الثقافة والمشاكله دخولا عميقا يعرف أصول الصراع بين أسباب العجز والشك، ومسألة التمثيل الحقيقى والشامل لموقع الأنا من الآخر من الأنا فى إطار العلاقات اللامتكافئة التى تطرح حول وجودها الأسئلة التالية:

- ماذا تعنى الدعوة إلى معرفة أصول الصراع كى يستفيد النقد الأدبى العربى من العلوم الانسانية؟

- هل هى دعوة للبدء بالقطع مع ما سبق هذا النقد من تراكم عربى؟

- هل البحث عن ما هية نقد واقعه فى الأصل تظل قائمة أم ملغاة؟

- هل هذه الاستفادة تغطى العجز أم تكشفه؟ وهل تدل عن اضطراب المفاهيم وبالتالى تعبر عن تذبذبنا الحضارى أم لا؟

هذه أسئلة تكرر التناول والطرح لقضية النقد بنوع من التحدى. تحدى الذات لاقتحام الموضوع، واقتحام الذات لتحدى الموضوع بهدف تحقيق بعض خطوات التقدم ولدحض

زعم الخطابات العديدة لبعض النقاد العرب الذين يروجون الزعم أن النقد الأدبي العربي لم يصبه أى تحول ملحوظ رغم عملية المثاقفة.

فكيف تنطرح مسألة المثاقفة والمشاركة فى علاقتهما بالنقد الأدبي العربي؟ وما موقف النقاد العرب من سلبيات التفاعل المضطرب؟

## النقد الأدبي العربي

### ومسألة استيعاب التجربة النقدية الغربية

ينتمى النقد الأدبي العربي - بكل تأكيد - إلى مناخ الثقافة العربية كإنجاز ساهم فيه كثير من الأدباء، والنقاد، والمفكرون، مساهمة كانت مرهونة بطبيعة الأسئلة الثقافية التى تنتجها كل تجربة، أو جيل، أو تيار، أو حركة أدبية، كما أن هذا النقد كان متابعاً للحوار مع كل أطراف المعادلة - التراث - الغرب - الماضى والحاضر. هذا الكل الذى يعطى هذا المناخ قدرته على ملء الفراغات القائمة فى الثقافة النقدية، يمنح المشروع الثقافى العربى توجهه السليم نحو الاكتمال الكامل والوعى الشامل بالتجديد المتجدد وهو يوسع دائرة حضوره فى هذه الثقافة، باعتباره جزءاً من كل؛ وأعصرها حيويًا له دوره الإيجابى الذى يرافق إيقاع هذا المناخ أو يتجاوزه.

والحديث عن النقد الأدبي العربى - هو فى الحقيقة كلام عن السيرة التى مربها قبل أن يستوى فى صيغته النهائية التى يقال عنها إنها صيغة دالة على أزمة، أو هى الأزمة عينها، لأن هذا النقد لم يعلن - بعد - عن أزمته هاته - كى يكتشف أفقه لتكون تجربته الفعلية قائمة على تمكين الحوار من رسم مستقبل أفقه المنتظر الذى يتأبى فهمه ويستعصى إدراك خلله، أو بعده وأبعاده إلا إذا أوضحنا أن جميع التجارب النقدية العربية كانت من منطلق أسئلة كل جيل تريد أن تجعل تجريب المناهج متحققا من منطلق الانفتاح على التراث، أى على مفهوم النقد الذى ينهض على بعدين ظلاً يلازمان صيغته، ورافقان مده ر. زيه، وإيجابياته وسلبياته، هذان البعدان هما

١- التجريب من منطلق الانفتاح على التراث العربى، والذاكرة الموجود فى هذا التراث، وما يزره به من اجتهادات أعطت النقد القديم شرف الريادة فى تأسيس تميز صاغ معاملة عبدالقاهر الجرجاني، وابن طباطبا، وحازم القرطاجنى وغيرهم.



٢- أما التجريب الثنى فهو الذى يكون الافتاحه ضروريا على النقد الغربى المعاصر وعلى خطابه الذى أسس وعيه النقدى على استيعاب نظريات الأجناس الأدبية.

فى البعد الأول نجد حيننا إلى ماض ولى بعبائه وباجتهاد النقد فيه، أما فى البعد الثنى فدعوة إلى التفاعل مع الغرب من خلال المشاقفة كإشكالية تردنا إلى عالم التناقض بين «الأناء» و«الآخر»، وتعيدنا إلى الحديث عن مسألة الأمتثال للآخر أو التمرد عليه، أو اختيار التوفيق بين الأصل والوافد المستورد كنهج لقيام النقد الأدبى العربى.

إن المفارقة واضحة بين هذه العمليات، هل إن التناقض صارخ بين كل اختيار لأنه كيف يمكن أن تكون المشاقفة تعبيرا عن الوعى بالحوار مع الآخر؟ هل وإلى أى حد، ومن خلال هذه المفارقة، وهذا التناقض، يستطيع النتاج النقدى العربى فى تجريبته، أستيعاب وتمثل بتجربة النقد الغربى؟

إن عملية المشاقفة، إضافة إلى هذين السؤالين، لا يتفیان مركز المسألة، الغرب، ولا بلغیان الوضع الحضارى المعطى الذى تتم فيه هذه المشاقفة بتعدد الحقول الفكرية والثقافية والفنية فيها، والتى تشكل اساقا متلاحمة ومتآلفة لدى الآخر، أما لدى العرب فقائمة على التناقض السلبي، وعلى الاضداد التى لا تتيح معرفة الأشياء والخبايا والمهمش والمركزى فى هذه المشاقفة وهى ترسم سؤالين هاميين هما:

- لماذا العودة إلى الغرب؟

- وهل هذا الغرب هو المفتاح السحري لمعالجة ومقاربة النص العربى داخل نوعه الأدبى، أو بعد أن تنتفى الحدود بين هذه الأنواع؛ لإنتاج النص العربى المغاير للسائد؟

الإجابة عن السؤالين، تردنا إلى تماهى الغرب مع الزمن، وترجعنا إلى مركزيته التى لا ترى أية حدائة مع الزمن، وترجعنا إلى مركزيته التى لا ترى أية حدائة غير حدائته، ولا نموذجاً غير نمودجه، ولا صوتاً إلا صوته. إنه نفى وجود حدائات ومرجعيات وإبداعات وتجريب عند الهامش ونحن.

النفى هنا، يوازي التماهى أو يكمله عندما يصير المركز مهما يرفض أى تشكّل غريب لا يدخل ضمن هذا النسيج الغربى.

إن الحديث عن المشاقفة صار موضوعاً دخل إلى إهتمام النقاد، وشغل تفكيرهم حتى صار محور كل كتابة تتناول التفاعل بين الثقافات والحوار بين الشعوب والأخذ والعطاء،

والتكرار والتجديد فى هذا التفاعل الذى يشكل المجتمعات - كلها - كنسيج لا من إعادات فحسب، وإنما - أيضا - من اختلافات وتنوعات تؤكد على الحقيقة التالية: وهى أن موضوع النقد العربى واشكالاته المنهجية يمكن فهمها وتفسيرها والتعرف على مكوناتها فى سياق فهم واستيعاب نتائج النقد العربى، فى علاقتهم بالآخر، وفى ضوء موقعهم فى الحوار الثقافى، وفى التجريب الذى حمل لواءه جل المثقفين فى البلاد العربية عندما تنبها فى النصف الأول من القرن التاسع عشر - كما يقول نبيل حورانى «إلى أفكار أوروبا الحديثة ومؤسساتها، وبدأوا فى النصف الثانى منه، يشعرون بقوتها. وكانوا يتساءلون بأى معنى يظلمون عربا، ويظلمون مسلمين، إذا ما تأثروا أو اقتبسوا عنه»<sup>(١)</sup>.

إن مسألة الأخذ من الغرب يجب - فى نظرنا ألا يُلغى الهوية، أو يستبدل ثقافة بثقافة، أو يبدل انتماء بانتماء، بل إن مسألة الأخذ يجب أن تكون مشروطة بمدى ما سيحققه الأخذ من تحويل فى البنية الفكرية السائدة، وفى الممارسة الثقافية الموجودة لارساء قواعد مؤسسة نقدية. ظهرت بعض ملامحها فى مصر ولبنان وسوريا ولدى الرابطة القلمية حيث كان هدف الحوار مع الغرب متخذ الصفت والأهداف التالية:

- ١ - الانفتاح على الغرب كمصدر للمعرفة ومنظر للإبداع.
- ٢ - توجيه هذا الانفتاح وجهة محملة بالأيديولوجى لمناهضة الخط السياسى الرجعى والفكر السلفى، والعادة التى تكرر.
- ٣ - جعل أهم هدف لهذا الانفتاح مناصرة العقلانية والديمقراطية. مثل هذه الصفات والأهداف كانت تعبر عن رؤية مرجعيتها فى واقع هو زمن التخلف العربى، وزمن غياب الحريات العامة فيه، وزمن تهميش الفعل الثقافى وما يمكن أن يتضمنه من وعى نقدى كان يقدم محتملة كالتالى:
- ١ - مغادرة الاتجاه الذاتى إلى الموضوعى.
- ٢ - تجاوز بدايات النقد الأدبى التى كانت مغرقة فى التأثرية الخالصة، والمبينة على الدوق الفطرى وعلى الوصف لا على الفكر التحليلى.
- ٣ - التخلص من المصطلحات التى كانت متداولة فى هذا النقد الذى لم تستطع الانفلات أو التحرر من أسر المجال الدوقى.

(١) نبيل حورانى: الفكر العربى فى عصر النهضة، دار النهار.

فى المغادرة والتجاوز والتخلص المحتمل كان وجود النقد فى رحلة مستعصية يمكن تسمية كائناتها «بمازق النقد» الذى اتوجد ضمت إشكالية المثاقفة، خصوصاً وأن نشأة النقد الأدبى العربى - مع مطلع هذا القرن إلى الآن - حملت معها هذا المأزق عندما نشأ مثل أدبنا نفسه كما أوضح ذلك عادل الغضبان بقوله : «نشأ النقد فى أدبنا المعاصر مثل نشأة أدبنا نفسه، فكان فى أول عهده محاكاة لنقد الأقدمين، كما كانت الحال فى فجر النهضة الأدبية كما هو معروف ومشهور، فنزل حلبة النقد رجال امتلأت جعابهم بما وقفوا عليه من نقد القدامى من مثل «طبقات الشعراء» لابن سلام و«أدب الكاتب» و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«نقد الشعر» و«نقد النثر» لقدامه بن جعفر، و«الموازنة بين أبى تمام والبحترى» للآمدى، و«الوساطة بين المتنبى وخصومه» لعلى بن عبدالعزيز الجرجانى، إلى غير ذلك من كتب النقد، فتأثروا بها وأداروا نقدهم على مواضع الزلل يتلمسونها فى الألفاظ التى تشذ عن القياس أو السماع، ويتقصونها فى المعانى المبتذلة أو المطروقة أو المسروقة»<sup>(١)</sup>.

هذا النوع من المحاكاة الذى كون الزاد المعرفى التقليدى للناقد العربى مع مطلع هذا القرن، كان هو الزاد المحاور الذى أراد أن يحاور ويجادل الثقافة الغربية، ويأخذ منها ما يطور به مستوى القراءة، أو يعدل منها عند الضرورة. من هنا يمكن القول إن المثاقفة ظلت فى بداياتها محكومة بهذا الزاد، فلم تبعد من اهتمام النقد هذا البعد التراثى خصوصاً عندما عمل على محاكاة الغرب فكانت النتيجة بعد ذلك أن النقد العربى الحديث أخذ أصوله ومفاهيمه ومصطلحاته من جميع المذاهب النقدية فى القديم والحديث، ومن الشرق والغرب على حد سواء، فكان من تجليات هذا لأخذ أن بدأ التأثير بالفلسفات الحديثة واضحة من خلال هذه المثاقفة، فافتنع هذا المحاور بجدوى هذه الفلسفات وأهميتها فى حركة النقد.

إلا أن مزالق المحاكاة، والأخذ، بقيت محفوفة، بمخاطر الارتواء فى أحضان الغرب، وعدم فهم طروحاته، ونقل ما عنده نقلاً حرفياً. أو إنكار حقيقة هذا الأخذ، لذا يعد غالى شكرى أى نقد يمكن أن يوجه إلى هذا الأخذ، أو ما يسميه بـ «الاستلهام» لأن المسألة أكبر وأخطر وأعمق من القبول الشكلى لهذه المثاقفة. ويرر ذلك بقوله:

---

(١) عادل الغضبان: الآداب تستفتى: هل أدى النقد العربى وبساتينه؟ الآداب،، نيسان (أبريل) ١٩٥٤ العدد الرابع - السنة الثانية، ص: ١٥.



« لا يعني أننا نحن العرب أننا استلهمنا التراث الغربى فى كثير من فنوننا الأدبية الحديثة، لأسباب حضارية خارجة عن إرادتنا، ولكن العيب هو انكار هذه الحقيقة، بأن نتجاهل رصد المؤثرات الأجنبية فى أدبنا الحديث، حتى نتعرف على أدبنا معرفة أعمق. ولا ريب فى أن هذا الميدان من ميادين النقد العربى لازال بكرا، ويحتاج إلى جهود أجيال كاملة<sup>(١)</sup> ».

مثل هذا التبرير الذى يقدم من خلاله - هذا الناقد - حضور المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث، ينسبه أن هذه الوضعية تتسم حسب مواقع الحوار اللامتكافئة بغياب تعادل بين طرفى المعادلة، وهذا يعد المحفز الأساس على التوجه إلى الآخر بهدف استلاف مناهجه ونظرياته وطرائق بحثه وتفكيره، وهو ما تبلور فى اختيار هذه المناهج من الانطباعى إلى المنهج التاريخى، والمنهج الواقعى، والمنهج النفسى، والبنىوى، والمنهج البنىوى التكوينى، والمنهج السيميائى...

والواقع أن من أبرز أشكال التأثير بهذه الثقافة الأجنبية استخدام النظرية لهذه المناهج بكل مسلماتها ونتائجها وأشكال التجريب فيها لتكون أساس قراءة النتاج الأدبى العربى قديمه وحديثه، وهو ما يضعنا أمام الاشكالات التالية:

- ١ - مدى فاعلية توظيف المؤثرات الأجنبية فى إعادة إبداع النتاج العربى.
- ٢ - مدى تمثيل الناقد العربى لهذه الأطر النظرية، ومدى استيعابه لها.
- ٣ - مدى الوعى بنوعية المظان والمصادر التى يستمد منها هذا الناقد وجهة نظره ورؤيته.
- ٤ - مدى قدرة هذا الناقد على التحرك ضمن الدائرة التى اختارها إطارا يحكم نشاطه الفكرى وممارسته المتعلقة بالقراءة والنقد.

إن هذه الاشكالات، وما يتبعها ويليهها من نتائج، تجعل النقد عندنا متأثرا بالتنظيرات العالمية ومذاهبها الأكثر حداثة، (جاكوبسون - لوسيان غولدمان - رولان بارت، نومان تشومسكى، جوليا كريستيفا، أن أوبر سفيلد...)، فى هذا التأثير يحاول النقد العربى إبداع خصوصياته، لكنها تبقى خصوصيات متعثرة، إما باسقاطات غير مبررة، وإما بالعمل على توليد نظرية نقدية من رحم التراث النقدى العربى.

---

(١) د. غالى شكرى: سوسولوجيا النقد العربى الحديث. الطبعة الأولى - كانون أول (١٩٨١) دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت - لبنان، ص: ١٥.

هنا يمكن أن نتحدث عن هذه الاسقاطات من منطلق سؤال لا يقر الحقيقة المطلقة، وإنما يشكك في مدى استيعاب هذه المناهج التي يبقى استعمالها رهين شروط فكرية وثقافية هي - بالضرورة - افراز طبيعي لتناقض المجتمع العربي. السؤال هنا متعدد كالتالي:

- لماذا استعارة هذه المناهج؟

- لماذا تعريبها؟

- لماذا ينتصب التفاوت بين النقد الأدبي العربي والآخر الغربي؟

يبرز د. محمد بزادة هذا التفاوت بين النقد العربي والنقد الغربي بكون ثقافتنا كما يقول «تأخر دائما في التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية، وكثيرا ما يتم التعرف بعد أن تصبح تلك الكتابات مستنفدة لأغراضها عند من صاغوها، يضاف إلى ذلك أن هذا التعرف قلما يكون تاما ودقيقا، وتلزمه الكثير ليصبح مبينا على فكر نقدي قادر على التمثل والاستيعاب»<sup>(١)</sup>.

إن التفاوت يعني كون النقلة التي أحدثها النقد الغربي في ممارسته، وما طرأ عليها من تحول جعلها متحركة - دائما - في الموضوع الذي كانت عليه لتصبح موضوعا آخر تحركه تفاعلات المكونات الثقافية التي لا تخطئ في إعادة الحوار إلى طبيعته المشروعة بين الإنسان والكون من حوله، بين الفلسفة والعلم، حتى يتعمق وجود مفهوم العلاقة الذي هو الأهم في تاريخ المعرفة الانسانية. وهذا بخلاف التفكير بالنموذج السائد في النقد العربي الذي يردنا إلى مسألة استعارة المناهج وتعريبها. فما معنى أن نستعير المناهج - كما يقول الياس خوري «ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكليتنا التاريخية الراهنة. فالتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مشكليتنا الثقافية. لذلك تبرز حاجتان: الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضي الكلاسيكي العربي، والحاجة إلى تعريب الاتجاهات العلمية المعاصرة، وفي الحاجتين نكتشف أن علينا أن نمس الذي جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة»: اللغة والدين، وأن ندفع بالنقاش كي يصل إلى معنى الشرعية ومعنى الدولة، ومعنى التعدد الاجتماعي والطائفي والأقوامي، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التي تشكل وحدتنا الثقافية منها»<sup>(٢)</sup>.

(١) د. محمد بزادة: محمد مندور وتنظيم النقد العربي. دار الآداب بيروت: الطبعة الأولى - كانون الثاني - يناير ١٩٧٩، ص: ٩.

(٢) الياس خوري: الذاكرة المفقودة، ص: ١٩.

لقد صاد النقد العربى - وهو يولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية - مجرد تلمسات تنطلق من المأزق التاريخى العام للوطن العربى، وتسير فى طريقى صعب مهدد بأخطار كثيرة ناتجة عن عدم إستيعاب التجربة النقدية الغربية لأن مشروع النقد الأدبى العربى لا يتأمل كيانه، ولا نتاجه، عند كل تحول مطلوب، ولا يلقى نهائيا كل دوغمائية تؤدلج كل أشكال العقلانية المزيفة. وكل هذا ناتج عن إنخراط الشعوب العربية والمثقفين فى معركة الثقافة والمشاركة بفتور تارة وبحماس زائد تارة أخرى سواء إزاء التراث الخاص، أو إزاء تحديات حضارة التكنولوجيا، كما أنها خلاصة الرغبة فى تجديد الحاجة إلى التعمق فى أصول هذا الصراع بين الأنا والآخر لتفهم آليات الغرب ومنحاه، والتحرر من طغيان آليات المشاكلة ليتم إستيعاب العلاقة اللامتكافئة التى أراد الغرب أن يؤيد بها نموذجه على من حكم عليه بعقدة العجز والقصور عن تمثيل حقيقى وشامل للأصل الذى يراد عكسه ونقله ومحاكاته وهو النموذج السائد فى أغلب الأحيان.

ومن الأخطار التى تهدد النقد العربى - إضافة إلى ما ذكره إلياس خورى، هناك، أخطار أخرى قدمها محمود منقذ الهاشمى متمثلة فى عدد من النقاط أهمها «أن بعض النقاد ينصرفون وراء بعض التيارات الأدبية والأمريكية دون أنه يكون ما تبنيه ثمرة جهودهم المتواصلة ودراستهم المتعددة، وبحثهم الطويل وقراءتهم المستمرة، وبصائرهم الخاصة، بل نتيجة الخضوع المفاجئ لما يرونه الآن زيا حديثا جدا فى هذا البلد أو ذاك من بلدان أوروبا، وبالإضافة إلى أنهم سيضطرون فى أية ساعة مفاجئة لاحقة أن يلفظوا كل ما كتبوه بناء على زى آخر قد يظهر فى أى وقت فإنهم سيخفقون حتما فى تطبيق ما أخذوه على الأدب الغربى لأنهم أخذوه مقطوعا من قرائنه الثقافية والمفاهيم الفلسفية والعلمية التى نشأ عنها وسوف يتعسفون فى إستخدامه، ويقعون فى التناقض نتيجة التناقض الذى لا مفر منه بين ما بقى لديهم من أفكار فلسفية وإنسانية وعلمية وهذا المنهج النقدى الذى أقتحمهم إقتحاما مباغتا<sup>(١)</sup>».

— ماذا ينتج عن عدم إستيعاب مكونات الثقافة الغربية؟

— وماذا ينتج عن هذا التقليد؟

---

(١) محمود منقذ الهاشمى: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث. حوار أجراه: عبدالله أبو هيف. الموقف الأدبى: كانون الأول ١٩٨٧، العدد ٢٠٠، ص: ٧١.



غالبا ما تكون إجابات الدارسين عن هذين السؤالين متشابهة، ويكون إصدار الأحكام صادرا عما تتمخض عنه هذه المثاقفة من نتائج، وما تعطيه من تكرار وإجترار للمستورد دون تبصر أو نقد، وغالبا ما وقفوا على مكنن العجز والعطب الذى يحول دون إبداع حقيقى للخطاب النقدى وهو يجرب أدوات إجرائية مستمدة من الغرب، وفى رأيهم أن أكبر عيب تكابده الثقافة العربية المعاصرة هو إفتقارها إلى الخصوصية، والنقد الأدبى كما يقول يوسف سامى اليوسف «لا يملك أن ينجو من هذا العيب طوال ما تصرم من القرن العشرين. فنحن كالببغاوات نردد معظم ما تقوله الثقافة - الأورو أمريكية. ففي القرون الوسطى تشكل فى الثقافة العربية تياران متميزان، أولهما عربى أصلى، وثانيهما متعلمذ على الأغريق. وللحق إن أصحاب التيار الأول كانوا أقدر على الأبداع من أصحاب التيار الثانى. أما اليوم فالعكس هو الصحيح. لقد تجمد المشايخون لتيار الأصالة العربية، وإندحروا إلى الهامش بحيث يصح القول إن ابن عربى وابن خلدون والمعري هم أساتذة بلا تلاميذ، وفتحت أقفاص الببغاوات وراحت تثرثر على هداها أو كما يحلو لها<sup>(١)</sup>».

ما يريد سامى اليوسف الوصول إليه هو:

- ١- أن النقد العرب لم يستطيعوا التعلم من الغرب إلا القليل.
- ٢- إن النقد الأدبى الغربى مدارس وتيارات، أما فى الوطن العربى فكل ناقد تيار قائم بذاته.

٣- وجود إيغال فى الفردية، فلكل أمرىء منا شأنه الخاص.

هذه إذن معضلة الناقد العربى أمام الدعوة إلى الإنفتاح على المناهج الغربية، والتأرجح بين الآخر والتوكيد على عدم إلغاء أو فقد الصلة بتراثنا النقدى العربى، ويظهر أن هذا الإنفتاح قد أدى إلى ما أسماه بعض النقاد بالتبعية، أى الجرى وراء وهم الغرب.

ويصف د. أحمد الياورى هذه التبعية بأنها شبه مطلقة للغرب. فيقول: «إن النقد العربى المعاصر فى تبعيته شبه المطلقة للغرب، وفى حنينه للتراث العربى، ناتجة أساسا عن إنعدام خلفية معرفية يفترض أن تكون المهاد الحقيقى، لتكون النظريات والمفاهيم، وتأثير عامل الغياب ذاك، بقى النقد العربى فى دوامة المتغيرات الغربية لم يتحقق له تراكم معرفى، كان

(١) يوسف سامى اليوسف: المرجع نفسه، ص: ٦٣.

من الممكن أن يفضى إلى تحولات كيفية، تتبلور فى قيم فكرية وأدبية ذات طابع مؤسستى مرتبط بالتغيرات الإجتماعية، وبالتطورات التى تحدث على مستوى الذهنيات والأذواق والرؤى من جهة، وعلى مستوى الأجناس الأدبية من جهة ثانية... وليس إضطراب المفاهيم وقصورها، والفوضى التى تعم ترجماتها وإستعمالاتها، والطابع التطبيقى السطحى الذى يتسم به أحيانا، إلا نتيجة طبيعية لعامل الغياب النظرى والمعرفى المواكب<sup>(١)</sup>.

مثل هذا التحليل الذى يقدمه هذا الناقد يفضى بنا إلى الحكم على النقد فى علاقته مع الأدب العربى أنه لم يستطع أن يتأصل ويترسخ كممارسة قائمة على القواعد والأدوات والخلفيات النظرية الصحيحة لأن الحوار الهادىء مع كل المناهج، ومع كل نظريات الأدب، لم يترسخ بعد، ولأن الأدب الذى يراد له أن ينتعش بالنقد لم يصل بعد إلى الدرجة التى تؤهله كى يخرج من التكرارية.

إن الأدب ينتعش بالنقد، والنقد يبنى مشروعه على إبداعية الإبداع، والنقد - فى نهاية المطاف - يرقى بنقد النقد، وكل محاولة تخرج عن هذا الإطار تصبح ملغاة، أو تخضر لتلعب دورا سلبيا به تجمد كل حركة تريد أن تبعث الروح فى الإبداع وتلقيه، بل تجهض الشعور بإمكانية ترسيخ قيم وممارسات عصرية، وتسلب الإبداع حريته، والنقد إمكاناته التى بها يتأصل وجوده حتى لا يصير خطابه نصا أدبيا يتحقق كيانه من خلال النص المفقود.

وفى موضوع إستيعاب النقد الأدبى العربى للمناهج الغربية نعاود طرح السؤال التالى:

- هل إنعكس تطور العلوم الإنسانية على نهضة النقد الأدبى العربى الحديث؟ كجواب ممكن عن هذا السؤال يؤكد إلياس خورى «أن قراءة أولى للنتاج النقدى العربى من طه حسين إلى محمود أمين العالم، ومن أنور المعداوى إلى نقد مجلة «شعر» يكشف لنا عن علاقة ناقصة، فالنقد يتطور ويبنى تاريخه الإصطلاحي إنطلاقا من لحظتين: لحظة النتاج الأدبى الملىء بالإنقطاعات، ولحظة العلاقة بالنتاج النقدى الغربى المعاصر، وبقيت العلاقات الداخلية التى تصنع تاريخا نقديا غائبة، كما بقى التفاعل بين الإنتاج الإبداعى والإنتاج العلمى والفكرى ناقصا هو الآخر... حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطا من التطور الداخلى الذى يصل بين أطراف أحد إتجاهات النقد العربى الحديث»<sup>(٢)</sup>.

(١) د. أحمد الياورى: النقد العربى المعاصر أو هام الحدود وحدود الأوهام. مجلة الوحدة - السنة

الخامسة - العدد ٤٩ - تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ صفر ١٤٠٩ هـ، ص: ٨.

(٢) الياس خورى: الذاكرة المفقودة، ص: ١٤ - ١٥.

يثبت هذا الجواب أن علاقة النقد الأدبي العربى بالعلوم الإنسانية يوجد على درجات متفاوتة من القوة حسب طبيعة الاتجاهات النقدية، وحسب الفعل النقدى وما يقدمه من أسئلة حول إنعكاس تطور العلوم الإنسانية على النقد الأدبى العربى، هذه الأسئلة هى كالتالى:

«- هل يبنى النقاد العرب نقدهم وقراءتهم على أسس فلسفية للأدب؟

- هل هناك خلفية فلسفية وإيديولوجية تقبع خلف النقد العربى؟

- ما إمكانيات نقل المناهج الغربية إلى الواقع الثقافى العربى أمام تعدد المزالق التى تنتظر عملية النقل هاته؟، صحيح أن الثقافة العربية لا يمكنها أن تظل بمنأى عن المناهج النقدية المتناسلة فى حقل العلوم الإنسانية، وصحيح - كذلك، أنه لا يمكن أن يوجد نقد له قيمته وفعاليته إلا إذا اعتمد على نظرية علمية على غرار النقد الأوروبى. أما غياب هذه النظرية العلمية فيعطى لوجود النقد، ولموضوعه، كينونة زائفة مضللة تتدثر بلغة ليس لها القوة والمرونة والعمق كى تكشف عن العلامات والإشارات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية للنص. إن الأقرار بهذه الوضعية له إيجابياته لأنه لا يخفى انبهار المثقفين العرب بالمناهج الغربية بل يظهر هذا الانبهار فى خطابات تعكس الأصل الذى يراد تطبيقه على خصوصيات نص عربى أنتجته ثقافة تحركها مؤهالاتها الخاصة.

كل هذا يجعلنا نربط إشكالية المنهج بالعلوم ذاتها، نربطها بالمشاقفة، وبقدرة الناقد على استكناه أسرار النص، أو طمس معالمه. وهذا كله لا يطرح على المستوى النظرى، فحسب، بل على المستوى الإجرائى حين يتم التعامل مع هذه المناهج فتكون النتيجة:

١ - وجود هشاشة وانسجام واه بين ما يفصح عليه الناقد وما يطبقه.

٢ - أن القراءة تختلف اختلافاً يتنافى مع ما أعلن عنه الناقد عندما يبسط أدواته الإجرائية قبل الدخول مجال التطبيق.

إن بين انعكاس النظريات الغربية فى الممارسة النقدية العربية، وبين تمثل هذه النظريات، إضافة إلى الانبهار بهذه المناهج، تتشكل قضايا عديدة هى الآن فى مخاض مضمّن لكن كيف ستكون الولادة؟ بأى شكل؟ وبأية صفة؟ وفى أية ظروف؟ هذا هو الأفق المنتظر لهذا المخاض، وهذه هى الأسئلة التى تعطى لهذا الأفق موقعه الحقيقى ضمن الشروط الموضوعية التى يتكون فيها النتاج الثقافى العربى. ولاشك يقول محمد طرشونة وهو



يستشرف هذا الأفق «أنا نمر الآن بمرحلة انبهار بما يجد من مناهج نقدية في العالم، ونحاول مواكبتها بقدر المستطاع، ونسعى إلى استيعابها وهضمها وتطبيقها في بعض الأحيان تطبيقاً آلياً بدون محاولة تكييفها لطبيعة ابداعنا. لكنني متيقن أن كل هذا سيلفئ حتماً إلى تصور عربي متقارب يتجاوز ما قبله وانبهر به، ويستفيد من التراث العربي ويخلق حركة ربما أثرت أيضاً في الغير<sup>(١)</sup>».

ضمن هذا السياق، بدأ الحديث عن الممارسة النقدية العربية يميز بين المنهج والموضوع والهدف وعلاقة هذا الثالث بالمشاقفة. وهذا الحديث - بشكله المطروح، سيعيننا على فهم ماهية المنهج، ومقوماته - من جهة - وصلته بالموضوع من جهة ثانية، كما سيساعدنا على فهم وإدراك أوجه التباين بين شتى العلوم والمنهج أو المناهج الصالحة لكل منها. إن المنهج يعنى السبيل الذى يمكن أن يتطرق منه الباحث إلى الغرض الذى يهدف إليه البحث أو الدراسة؛ وفي ضوء ذلك يطرح السؤال حول الغرض الذى تهدف إليه العلوم بأنواعها الاجتماعية والإنسانية والطبيعية والتاريخية.

نوع العون والمساعدة التى يقدمها هذا الحديث هو تمكيننا من إعادة تحديد الوعى بالمنهج لدى النقاد العرب، بعد أن صار هذا الثالث موضوع سؤالهم.

لقد حوّل مثل هذا الوعى نظرة النقاد إلى المنهج فأشاعوا الدعوة إلى علمنة النقد العربى، وإخراجه من الانطباعية الساذجة، والبهلوانية العقيدية، والانتقائية الجافة، والاستيعاب السطحي الذى يشوش على جوهر وحقيقة العلوم الإنسانية، وبدأ هؤلاء النقاد يعملون على ادخال النقد زمن العلم ومجال العلمنة.

فما المقصود بالنقد العلمى؟

ولماذا التوجه نحو العلمية؟

عمل النقاد العرب على تبنى الدعوة إلى العلمية عن سبق أصرار واقتناع بكل الإمكانيات التى تخرج هذا النقد من الوجود بالقوة وتدخله إلى الوجود بالفعل الذى يراعى المقصود الدقيق بالنقد العلمى، أى «تطبيق قوانين العلم الصّرف على الأدب» وعملوا - أيضاً - على التمكن من معرفة شروط الانتاج الثقافى وقراءته. فهم من خلال اطلاعهم

---

(١) د. محمد طرشونة : تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث، أعداد عبد الله أبو هيف الموقف الأدبى - العدد ٢٠٠، ص ٤٩.

المباشر، أو عن طريق الترجمة، ومن خلال قراءاتهم للتراكم النقدي العربي، وجدوا أن هذا النقد قد حقق ابتداء من القرن التاسع عشر - إلى الآن، انتصارات مميزة دفعت بالنقاد والدارسين إلى تطبيق هذه القوانين في مجالات خارج ميدان ذلك العلم كالفلسفة والأخلاق، واهتمت كذلك بالجانب الاجتماعي والنفسى حتى أن ما خلفه النقد العلمى فى النقد الأدبى كان على مستويين:

- روح العلم.

- مراعاة الموضوعية قدر الامكان.

لكن الصعوبة - رغم كل المحاولات المبذولة لعلمنة النقد - ظلت قائمة أثناء تحكيم منهج فى ميدان خاص بميدان آخر، رغم أن الاهتمام ظل متمسكا بعلمية النقد، وبتوجيهه الوجهة التى يصبح فيها علما وهو ما أكدته ستانلى هايمن عندما تحدث عن منزع النقد وتوجهه كى يصير علما يقول: «من المضامين الرئيسية فى النقد الحديث تطوره ليكون علما. أما فى المستقبل الذى يمكن التكهن به والحكم عليه، فالنقد لن يصبح علما - سواء اتقبلنا هذه الحقيقة مستسلمين أو ناكثين - ولكننا نتوقع منه أن يزداد تدرجا فى الاتجاه العلمى أى نحو تكوين منهجية شكلية، ونظام للمعالجة قابلين للنقل والاحتذاء موضوعيا. وكما أن أى تجربة علمية يمكن محاكاتها أو اختيارها مما كتب عنها فى أى زمان ومكان وعلى يد أى شخص يستطيع القيام بالممارسة الضرورية، فكذلك هى المعالجة النقدية. سيصبح فى مقدور أى فرد أن يعيدها ما دامت توفر له القدرة والرغبة الضروريتان<sup>(١)</sup>».

إننا لانتوخي من طرح العلمية والتوجه نحوها، سوى حرصنا على معرفة النواة الدلالية التى تنزع عبر مواقف النقاد العرب من هذه القضية، وبالمقابل التعرف على صحتهم كملمح يميز لتجربتهم النقدية، وكعماد ومناطق لهذه المواقف.

ويمكن تحديد مسار هذه المواقف فى ارتهان الكتابة فيها بمبدأ ترشيد النقد العربى لجعل خطابه يحبل بيزوع تحولات جديدة، غير ناشئة من فراغ تصورى، وإنما من فعل التلاقى بين الثقافات، ومن الوعى براهنية التحولات الكبرى فى الخطاب النقدي المعاصر عامة، والنقد فى الوطن العربى بخاصة مما يكشف لنا عن أسرار العلاقات الجدلية بين العام

---

(١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس د. محمد يوسف نجم - دار الثقافة - بيروت - لبنان، ص: ٢٠.

والخاص، والكل والجزء ضمن حركة المجتمع والفكر العربى الذى جعل من مراحل النقد العربى مدرجة ضمن هاجس الدعوة إلى العلمية فكانت هذه المراحل كالتالى:

«- لحظة انبهار على مستوى التلقى.

- النضال على المستوى السياسى.

- الصراع بين القديم والجديد على مستوى النقد الأدبى.

- لحظة الوعى بالكليات التى قدمها خاصة الفكر الماركسى والوجودى والسارترى.

- لحظة الخيبة والاحباط على مستوى التجربتين الوطنية والقومية، وقد افرزت نزعة علموية تلغى المجتمع مؤقتا، وكأنها بديل التزام لم يعرف النجاح الذى كان منتظرا منه على مستوى الانجازات الفردية والاجتماعية والأدبية».

فى هذه المراحل تكوّن فى رحم التناقض مشروع التغير الذاتى والاجتماعى، وبرز بوضوح اقبال النقد الأدبى العربى المعاصر على الدراسات التحليلية النفسية والبنىوية والسيمائية والبنىوية التكوينية والسردية بمختلف تشعباتها. لكن وبالرغم من هذا الاقبال، وظهور النقد التاريخى والرومانسى والنقد الواقعى فإننا نسأل: - هل نمتلك تاريخا نقديا؟

لقد تحدث د. الياورى عن هذه المراحل، ولخص أهم ماميز كل مرحلة، وما اتسمت به من عطاء اختلف باختلاف الزمان الذى افرزه، وعبر عن ذلك بقوله: «إن انتقال مفهوم النقد من المستوى الرومانسى الذاتى والتأملى إلى المستوى العلموى، بدءا من (تين) و سانت بوف، وصولا إلى نظرية تحليل الخطاب، والدراسات السيمائية والسردية الحديثة جاء نتيجة تطور مختلف العلوم صرفه وتجريبية وبيولوجية ونفسية فى الغرب، وقد كان لهذه التيارات الفكرية والأدبية أصداء، ولو متأخرة، فى العالم العربى، أثرت بدرجات مختلفة فى النقد العربى المعاصر الذى عرف لحظات بارزة فى تاريخه تحيل، بصفه عامة، على الثوابت والمتغيرات، التى رافقت تكونه وتطوره، ابتداء من العشرينات حيث ظهرت ثلاث مؤلفات: (الديوان) للعقاد والمازنى، و (فى الشعر الجاهلى) لطفه حسين، و (الغريال) لميخائيل نعيمة، أعلنت كلها قطيعة مع النقد اللغوى والبلاغى فى صورته المثلى، وفى كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفى ودشت ميلاد نقد جديد يرتبط حيننا بمنهج الشك الديكارتى، وحيننا آخر بهازيلت أو كولردج<sup>(١)</sup>».

(١) أحمد الياورى: النقد العربى المعاصر أو هام الحدود وحدود الأوهام. الوحدة - السنة الخامسة - العدد ٤٩ - تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٨ صفر ١٤٠٩ هـ، ص ٦٠.



أمام هذا التنوع في المناهج، والمرجعيات المختلفة التي تدل على ثراء التجربة النقدية في الغرب، بدأ النقد العربي يهتم بقضايا علم الجمال، ونظرية الفن، ونظرية الأدب، فتشعبت مجالات البحث لديه، بعد أن طبع عصر الثورة العلمية والتقنية والمعرفة الإنسانية بطابعه فأصبح اشراك عدد من العلوم في دراسة ظاهرة ما، أساسا من أسس التفكير وسيمة من أهم سيماله.

لقد اتخذ النقد الأدبي والنشاط الفكري العربي موقعا هاما في هذه السيرورة، فتوخى جعل الدراسة الأدبية تتقدم في أن تكون بحثا علميا، وجهدا مبدولا لا يستظهر ألفاء المنهج على ظهر قلب، ولا يستحضر المصطلحات والأدوات النقدية بشكل بارد وسطحى، بل يجعل هذا الجهد قادرا على استيعاب روح المنهج، ومضمونه ومصطلحه ومرونته، وأن يعرف السياق التصوري أو النظري الذي اشتغل أو سيشغل فيه هذا المنهج، على اعتبار أن الجهد المبدول في النشاط الفكري والنقدي ليس جهدا يقتصر على فرد أو على بلد كما تقول بمنى العيد<sup>١</sup> بل هو ككل جهد علمي له صفة كونية، فلقد وضعت الإنجازات العلمية في ميدان اللسانيات (دى سوسير - جاكبسون - تشومسكى) والانتروبولوجيا (لفى شتروس) وعلم النفس (فرويد) وكذلك الإنجازات الشكليين الروس وخاصة ما توصل إليه بروب من كشف القوانين التي تحكم بنية الحكاية وإضاءة عناصر بنيتها وتحديد النظام الذي يحكمها هيكل هذه البنية.. لقد وضعت هذه الإنجازات في خدمة البحث دون أن يكون لهوية فكر الباحث أو الانتماء الوطنى أو اللغة شأن في ذلك<sup>(١)</sup>.

أين يتجلى هذا الاتجاه السائر نحو العلمية؟

في نظر بمنى العيد هناك مستويات مشروطة بالخطوات التالية:

- معرفة الشروط المكونة للنتاج الأدبي في حقل ممارسته الثقافى.

- النص الأدبي كبنية مستقلة ومتميزة ذات مستويات لها انساقها وقوانينها.

- سيرورة النتاج الأدبي في حركة تطوره التاريخية.

- التعرف على المنطق الذى يحكم هذه السيرورة.

هذه بعض وجهات النظر حول مسألة العلمية التي ينادى بها، أو يتحدث عنها النقاد العرب بعد وعيهم بمسألة المنهج، وهى وجهات نظر تعترف ضمنا أن الدراسة المركبة

(١) بمنى العيد - فى معرفة النص - دراسات فى النقد الأدبى منشورات دار الآفاق، بيروت، ص ١١٨.

لإبداع الأدب، وتقبله، تتميز بالمصاعب التي تواجه الباحث، وهي مصاعب توازي عراقيل وعسر دراسة أسرار وعي الإنسان وحياته الروحية، إلا أن هذا العسر يزيد من تقوية الاهتمام بالمنهج، لأنه اتجه علمي يسعى إلى تحليل الإبداع والتلقى الأدبيين تحليلاً منظماً بواسطة مناهج ووسائل العلوم المختلفة شريطة مراعاة الفهم التالي للدراسة، وهي أن يوظف في كل بحث المنهج الذي يمكن أن يساعد على معرفة الظاهرة المدروسة، فيستنطق صامتها، ويحاور مكان الإبداع فيها، ويسلط الضوء على العتمة الموجودة فيها، ويفكك بناءها من أجل بنائه وإعادة تركيبه. والملاحظ أنه من هنا إلتفت النقد العربي إلى النص لاستدعاء المعنى المباشر لهذا النص وقدم للدارس إمكانية تأسيس لغة نقدية تصير إبداعاً عندما تقوم بتأسيس النص النقدي، أو كتابة نص جديد هو نص التلقى الجديد لإبداع سابق. ومن شروط هذه الكتابة - في رأي أغلب النقاد - امتلاك تاريخ نقدي عربي، أو بتعبير آخر كي يصل المقدمات بالنتائج - فإن امتلاك تاريخ نقدي عربي يفترض تطوراً داخلياً. وفي نظر إلياس خوري أن هذا التطور «مرتبط بمجالين: مجال تطور الأدب العربي الحديث من جهة، ومجال تطور المستوى النظري والعلمي، الفلسفة، علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع، هذه العلوم التي يشكل النقد الأدبي محطة لها»<sup>(١)</sup>.

وتأسيساً على ما سبق مناقشته نقول: إن كل قضايا المنهج والمواقف والآراء تدل على أن مسألة المنهج لما تحسم، وأن أكثر من منهج قد يوصف بأنه موضوعي، وأكثر من منهج قد يكون ذاتياً. إنها مسألة عميقة الدلالة تخفي وراءها الرغبة في انتزاع أشكال التعبير والخطاب النقدي من أسر التقليد، وتحريره من القول بالشكل الفني الثابت أو الشكل السابق على العمل الفني. إنها المسألة الخفية التي تنجلي بطموح يردد إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية، والنظر إلى الإبداع على أنه فعالية أساسية في الحياة.

إن الإبداع بكل المعاني محاولة بداية، يهدم لبنى، يسائل ليجيب، يتوجه نحو واقع غير متحقق، ويسير باتجاه راهن ومحتمل، ويواجه صراعاً بين عرض وجوهري، بين قديم مفروض من خارج، وبين جديد يتأسس من داخل.

من هذه العلاقة يتحدد شرط الإبداع العربي في الشعر والرواية والمسرحية كي يواصل مهمته الاستكشافية في توجيه النقد العربي إلى الكتابة النصية، خصوصاً بعد أن أصبحت

---

(١) إلياس خوري: النقد والنص النقدي - مواقف «في الفكر النقدي» (١) خريف ٨١ العدد ٤٣، ص: ١٥ - ١٦.

مسألة البحث عن نظرية فى التجريب، أو تجريب النظرية، أكثر تعبيراً عن تجاوز التجربة النقدية التى كانت أسيرة الانطباعية والشروح التى لا تملك معرفة بأواليات علم النص فتستعمل المصطلح النقدى والفلسفى بشكل يقترب من الهذيان.

لقد سمح الوعى بشروط الإبداع بتكسير المعادلة الإيديولوجية كقراءة أولى وأخيرة للنص، وتمّ العمل على اكتشاف النص الإبداعى فى مغامرته الإبداعية، لجعل هذا النص يتكلم مغامرته النقدية. إنها التجربة النقدية التى تجعلنا نقول: إن هذه التجربة تقدم لنا مأزق النقد العربى متمثلاً فى الوعى بالمنهج، وإشكالية المنهج والنص، وماهية الناقد والنقد.

طبعاً فى هذه الإشكاليات تكمن أكثر العلل الثقافية والفكرية العربية تعقيداً، لأن المنهج النقدى يتطلب نظرية، والنظرية لا توضع قبل المعرفة الدقيقة بالنص المنقود. بمعنى أوضح لا بد أن نعود إلى فاعلية تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ، أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الإبداع، وبعضها الآخر من التاريخ الأدبى. أما أسباب العودة إلى هذا التشييد فهى أن النقد فى الوطن العربى مازال طرى العود، يلزمه تعميق الجذور باستيعاب المناهج الغربية لأنه لم يكتمل - بعد - بنية ومحتوى لأنه مازال يقتبس ببساطة بعض الشواهد الغامضة دون معرفة وافية للنظام الشامل للمعرفة الإنسانية، وأنه مازال عرضة لتيارات نقدية أوروبية وأمريكية، لأنه يعتمد على متون ونصوص متداولة هى الأخرى مضطربة المنهج والأداة والتنفيذ.

- فهل هذا يعنى أن الوعى بالمنهج لم يترسخ ؟

- أين يتمظهر ذلك إذا كان الجواب بالإيجاب ؟

- وماذا يطرح تطبيق المناهج الغربية من أسئلة إذا كان الجواب بالنفى ؟



## الوعي بالمنهج فى الممارسة النقدية العربية

ظلت جدلية الانفصال عن النقد البلاغى واللغوى القديم والاتصال بعقل العصر الحديث فى هبأته المتحركة وجوهره المتطور موضوع هذا الجدل، وهدفه الرامى إلى التحرر من سلطات اللا عقل واللا معنى التى سادت عصور الموت الفكرى والفنى العربى. وتمثل هذه الجدلية القاعدة التى تؤكد الاستثناء المتمثل فى التوجه الذى رسمه هدف المثقفين العرب لتجويد وتحسين موقع النقد فى الممارسة الثقافية العربية بعد أن ضغط السؤال الغربى عليهم فأخرج اليقينيّات والمسلمات من ثبات كان الرافد الذى يسترفدون منه، فاستقطبهم الاهتمام بالتحول الباحث عن تحقيق الاستقلال التاريخى للذات (العقل) العربية، وذلك بواسطة وعى يعدّ المهماز الذى يحرك الحركة، ويخرجها من طاعة النموذج، ومن التفوق الذى كان الوطن العربى مبتلياً به عندما أدخل عنوة إلى منطقة الظل.

نعتقد أنه بتنوع قنوات الحوار، والأسئلة المطروحة، صار الوعى أوعاء، والاهتمام بالمنهج وقضايا اهتمامات، والقراءة للظاهرة الثقافية فى بعدها المحلى والقومى قراءات انصبت كلها على إعادة تركيب رؤية جديدة لهذه الأوعاء، خصوصاً عندما دعا دارسو الأدب منذ مطلع هذا القرن إلى:

- ١ - بذل الجهود لتقريب مناهج الدراسات الأدبية والنقدية من مناهج العلوم.
  - ٢ - أخذ جوهر هذه العلوم حتى تؤدى هذه الدراسات دورها فى تعميق الفكر الأدبى، وتوسيع نشاطه لدى الباحثين والدارسين.
  - ٣ - إكساب هذه الدراسات صفة الضبط والدقة والشمول وعدم التناقض فى الخلاصات والنتائج.
- كل هذا يعيدنا إلى السؤال التالى: ماذا أعطتنا جدلية الانفصال والاتصال فى مجال البحث عن منهج؟

عامل الثقافة، وعامل التحصيل، إضافة إلى الإطلاع على التجارب النقدية العالمية عاملاً مساعداً للنقد العربى كى يشق طريقه بفعالية وإيجابية إلى الإمام، باختلاف دال على صحته عندما يضطلع بمهمة الأخذ بناصية التوجه صوب الوجهة السليمة لإرساء قواعد مناهج سليمة تتمثل فى محاولة الربط بين الناقد والمنهج، بين القراءة وأدواتها، بين

النظرية والممارسة بين الالتفات من القراءة العقيمة وبين الاتصال بالقراءة المنتجة للنص. هذا التمييز أبان عن بحث جديد حاول القبض على جواب للسؤال التالي: «لماذا يمارس الناقد العربى الكتابة النقدية إن لم تكن كتابته وعياً بالمنهج؟»

لقد كان مثل هذا السؤال ضرورياً لمعرفة النقد، والناقد معاً، وكان ضرورة أملت الحاجة الاستمولوجية المتأصلة فى الحاجة إلى انفتاح حضارى أقوى وأوسع على عالم أوروبا دون شوفينية ثقافية أو فنية، وذلك باعتبار الكتابة ضرباً من التغير المستمر للواقع، وأن الكاتب/ الناقد فى حاجة - دوماً - إلى المنهج الواضح، والوعى العميق بمنهجية الكتابة، لأن المنهج يبقى فى نهاية المطاف، إضافة إلى كونه قواعد مؤكدة تقى من الزلل، وتقود الدارس أو القارىء المبدع إلى سواء الفهم والسبيل، فهى أيضاً منظومة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم والمصطلحات بها تتقعد القواعد و«تتضح المفارز والمسالك»، وتفتح مغالق النص ليفكك ويعاد تركيبه وفق فضاء نظرى هو مجاله الحيوى وهو النسخ الذى يستمد منه مقومات وجوده وليأنته وجدواه. إلا أن هذه الإجابات ظلت ناقصة لأن البعد المعرفى للمشروع النقدى العربى لم يكتمل لأن التوجه نحو العلمنة، والوعى بالمنهج، ظلا قضيتان تصطدمان به:

١ - تلقى الأجناس الأدبية الجديدة وبصفة خاصة الأجناس السردية التى تحررت من نمط «النوع».

٢ - الصراع مع المركزين الأساسيين فى الحقل الثقافى العربى ونقصد بهما الشعر وإعجاز القرآن.

بكل صراحة لقد كنا نشكو من هذا الصراع، وهذا ليس مجازفة بالقول، ولا نرى ما يدعوا إلى التكتّم عليها، لأن وجود هذه الظاهرة دليل على لحظات حضارية كان فيها هذا الصراع وجهاً معبراً عن تجربة تبحث عن النضج، وعن الاختيار فى حدود محترمة. وهو ما جعل هذا الصراع يتخذ الطابع السجالى حول كل الأسئلة التى ظهرت فى حيز الثقافة الغربية حيث عمل النقاد العرب على إعادة تركيب المعادلة الحضارية تركيباً جديداً يزول منه النقع، وتظهر فيها خلاصات السجال جلية عندما تختفى كل برقعة كانت تريد أن تجعل أجواء هذا السجال مكفهرة.

هذه الأسئلة التى اشتغل عليها النقاد العرب كان قد صاغتها ستالى هايمن قبلهم عندما استمدها من تجربة وحياة النقد الأدبى الغربى وقضاياها فكانت أسئلة تلخص كل ما

دار فى تاريخ النقد الغربى ، وتقدم صورة هذا النقد وتوجهاته وتياراته وتجاربه ، أنه النقد الحديث الذى يطرح - كما يقول هذا الباحث - «عددًا من الأسئلة لم تكن فى معظم الأحوال تسأل فى الأدب من قبل ، من ذلك : ما هى أهمية العمل الفنى من حيث علاقته بحياة الفنان ، بطفرلته ، بعائلته ، بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وما العلاقة بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية ، بمجتمعه الكبير ؟ ماذا يؤدى هذا العمل لصاحبه وكيف ؟ ماذا يؤدى للقارئ وكيف ؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟ ما الصلة بين العمل الفنى والنماذج الكبرى البدائية فى الشعائر بينه وبين المادة الأدبية ، بينه وبين الأفكار الفلسفية المعاصرة وغير المعاصرة ؟ ما الترتيب الذى اتبع فى صوره وعباراته وشكله العام ؟ وما الممكنات المحتجبة فى أبرز كلماته وإلى أى مدى يضطلع محتواه بما هو برهاني ذو معنى ؟ وأخيراً يبلغ النقد الحديث عتبات الأسئلة القديمة مثل : ما غايات هذا العمل وإلى أى درجة هى سليمة وما مدى تحققها ؟ وما معانيه (بالجمع لا بالأفراد) وهل هو عمل جيد أو ردىء ؟ ولماذا؟» (١) .

صحيح أن مثل هذه الأسئلة ظهرت فى أوروبا التى أفرزت فى المجموع الثقافى العقلانية العلمية ، والتقنية ، وأنمت الفكر النظرى العلمى ، وصحيح كذلك أن مثل هذه الأسئلة تداولها المثقفون العرب عندما شعروا أن النقص ليس فى الأجابة عنها ، بل النقص الأساس يوجد فى فقدان الوعى الصحاحى بها حين رأوا وجوب تحقيق عدد من القفزات والانتقالات لصياغة أسئلتهم الخاصة وأكدوا على الانتقال من الرمزية والشيئية إلى المفهومية والواقعية . يمكن القول إن هذا الشعور بالنقص هو الذى فتح المجال أمامهم كى يتعاملوا مع المنهج بوعيين متناقضين هما :

١ - الوعى الأول كان يعد المنهج آلة جاهزة .

٢ - أما الوعى الثانى فالمنهج بالنسبة إليه ليس مجرد أداة ، بل خلاصة التفاعل والتنامى فى الحياة نفسها .

هذا يعنى من خلال هذين المتناقضين أن النقد العربى كى يوجد ، عليه أن يكشف منهجه ، ويتخلص من الجاهز ، ويرسخ حيوية الوعى بالمنهج .

الملاحظ أن مع الأسئلة المطروحة ، والشعور بالنقص تعددت مناهج النقد العربى فالتمعت أسماء حملت تجارب نقدية جديدة فى كتاباتها ، ومتابعاتها ، فأصابت نسبا متفاوتة من

---

(١) سمائل هايمى : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة د. إحسان عباس ، د. محمد يوسف نجم - دار الثقافة بيروت ، لبنان ، ص ١٦ .



العمق والجدية والمصداقية. ويمكن أن نذكر من هذه الأسماء إبراهيم عبدالقادر المازني، عباس محمود العقاد، طه حسين، محمد مندور، سيد قطب، مارون عبود، عز الدين اسماعيل، لويس عوض، عبدالعظيم أنيس، عبدالقادر القط، علي الراعي، عبد المنعم تليمة، رجاء النقاش، فاروق عبد القادر، نهاد صليحة، وغيرهم ممن يمثلون مختلف الاتجاهات التي سادت في الساحة الأدبية مع تطعيم أكثر أو يقل بقيم التراث العربي وتجارب النقد العربي الحديث كما هو الحال لدى جابر عصفور والسيد بحراوى وعبدالسلام المسدي...

ويمكننا القول رغم كثرة النقاد إن الكتابات النقدية العربية بمختلف مشاربها وتوجهاتها ما تزال طرية العود، وأنها في بدايات تحولها، إلا أنه ورغم هذا فإنها تحمل عبء المعاناة، والأسئلة الكثيرة لأدراك الدلالة النقدية في عمقها الحقيقي بعد أن حرمت البنية الشرعية للأسئلة المطروحة في الغرب، وبعد أن عاشت وما تزال تعيش أسئلتها المحنونة، إلا أن هذا التشتت بين الهنا والهنالك لا يحرمها شرعية انتمائها إلى رحم الثقافة العربية بحكم الحوار الحضاري، وبحكم أصرارها على علمنة النقد لايجاد نسق متكامل له، هرموني البناء، تكون فيه القراءة ويكون فيه التلقي عملاً لا يتمحور حول المؤلف - فقط - بل يخطو نحو النص/ الخطاب.

من هنا - وتحت تأثير الغرب، يبدو من العبث رفض الغرب، ورفض التفاعل معه، لأن فعل الرفض يبدو مجانياً عندما يلغى الزمن الذي يتم فيه الفعل ورد الفعل فالرفض الأعمى خيانة للحظة الزمنية وتنكر للتجربة وإنكار للتمزق الحضاري الذي جعل العربي متذبذباً بين حضارة متخلفة تشيؤه، وتحد من تطلعاته في البحث عن الانعتاق، وبين حضارة عملاقة تشهر بقزميته وتتحداه بانجازاتها.

إن فعل تأسيس الوعي النقدي العربي هو نتيجة مقدمات هي الأصل في هذا التحول. الذي مكّن الخطاب النقدي من وعيه التماسك أو المتشقق، وأشعره - كذلك بمأزق الاغتراب المركب بين «ماضٍ، وحاضر مرفوض، وآخر مهاجم، ومستقبل لم يكشف الأفق عن وجهه الحقيقي». إنها ولاشك الجوانب الأكثر سخونة في الالاحاح على مسؤولية المبدع العربي كي يدرك ما يعتمل في الواقع الثقافي العربي الباحث عن منهج، ولاشك أن هذه المسألة أي وعي مشكلة المنهج - كما أوضح ذلك مطاع صفدي: «ليست علامة متقدمة لأية حضارة، ولكنها هي العلامة الوحيدة التي تنبئ عن جوهر الحضارة بالذات.

لأن هذا الوعي لا يرتبط بمولد المعرفة فحسب، بل يحدد صلة الإنسان بالعالم من حوله. وبدون هذا التحديد يظل الإنسان حلقة ضائعة ضمن شبكة الظروف المختلفة التي يحيط به وتضغطه، وتأسر عقله ووجدانه. وقد بدا للمفكرين والاجتماعيين أن تعيين نوع العلاقة التي تربط الإنسان بذاته ومحيطه، يكفي دائما لتحديد المستوى الحضارى الذى يبلغه مجتمعه، والاتجاه الذى يسلكه إن كان مؤديا به إلى تحقيق أكبر لحرية وبالتالى لفعالياته وإمكانياته. أم أنه لا يزال آخذا به نحو الاستغراق أكثر فأكثر تحت طغيان الحتميات المختلفة، دونما أدنى وعى حتى لشروط الانسحاق والانمحاء تحت سلطانها<sup>(١)</sup>.

يقصد مطاع صفدى بالوعى الممكن، ذاك المرتبط بالفكر، بالمجتمع، وبالحرية كشرط أساسى فى الفعل الإنسانى. إنه يقر أن «منهج المناهج كلها هو النقد، هو الحفاظ على هامش الفراغ إلى جانب الممتلئ، والممكن إلى جانب المتحقق، والمحتمل والمختلف إلى جانب الثابت والمتشابه، هو الذى يحفظ للوعى، استقلاله عن كل نتائج له مهمات تطابق مع أهدافه وعبر عن مضمونه<sup>(٢)</sup>».

ما يشجع المثقفين العرب على تبنى هذا الاختيار هو أن وعيهم بالمجتمعات التى سنحت لها فرصة التمتع بيقظات نقدية، وصار النقد أساس وعيها وتطورها، هى التى تقود ذاتها وغيرها فى عصر المعرفة والتكنولوجيا، فأصبحت منتجة، سليمة الرؤيا، تطرح السؤال دون تهيب أو خوف. هذه المعطيات ساعدت النقد على الفهم، والبحث عن المنهج، ومعرفة العلوم الدقيقة، والعلوم الإنسانية فبدأوا يناوون التخبط الفكرى الذى يعيشه الواقع العربى متجليا فى سداجة المنهجية التبريرية التى تدغدع العاطفة لتنمى العقل ومتطلباته القاسية، ويقتربون - أكثر - من فعل التأسيس بعد أن وجدوا أنفسهم أمام الحقائق التالية:

«أن النقد هو فن يجمع كل العلوم، ويتكئ عليها، وفيه يظهر تطور العلوم الإنسانية فى المجتمع، فالنقد لا يستطيع أن يكون مفصولا عن علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة.

- إن الإشكالية العلمية تغيرت جذريا فى العصور الحديثة، فبدل الحقيقة المطلقة والعامة أصبح هدف كل علم الحقيقة النسبية والخاصة بموضوع محدد.

(١) مطاع صفدى: المشروع الثقافى العربى بين المشاكلة والمثاقفة. الفكر العربى المعاصر. كانون الأول ١٩٨٠. كانون الثانى ١٩٨١ العدد ٨ / ٩ ص: ٤.

(٢) المرجع نفسه.

- حين ننظر إلى المناهج النقدية الحديثة نراها قد تنوعت وتمايزت، ولكننا نراها أيضا بقيت، على تنوعها، وفي معظمها، تتقارب في رغبتها، كما في محاولتها لتكون علمية، ولتحقق بعلميتها معرفة ماهية النص الأدبي، وذلك بكشف عناصره المكونة له، وبجعل عملية تبين هذه العناصر عملية.

- إن النقد يعد لغة ثانية، أو كتابة على الكتابة، ولغة على لغة، لهذا لا يستطيع أن يؤسس لغة نقدية إلا إذا بدأ من إشكاليات اللغة، أى من النص نفسه.

- إن النقد العربي أخذ يتسأل هل يمكنه ان يكون علما بأتباعه مناهج العلوم، ام سيظل فنا؟

- إن كل منهج يصدر بشكل ضمنى أو علنى عن مفهومه لطبيعة ووظيفة الأدب.

- إن الناقد مدعو إلى أن يدع المنهج ويعيد خلقه.

هذه العناصر أسفرت عن محاولات نقدية عربية كان يشوبها أحيانا بعض التعثر، وأحيانا أخرى كانت ممارستها لا تخلو من هنات وزلات فى فهم النظرية. ورغم هذا كله أظهرت هذه المحاولات تعلقها الشديد بالعمل على تحقيق معرفة علمية بالنص الأدبي، ومواكبة تطور النقد الغربى، وهو ما أشارت إليه يمنى العيد بقولها «حين تبقى المحاولات هذه لتحقيق معرفه كلية بالنص الأدبي العربى، يصبح عليها وعلى أصحابها أن ينظروا فى شروط هذا التحقيق كى يكونوا على الأقل على وعى بها وبحجم الصعوبات القائمة أمامهم، وكى يبدلوا بالتالى الجهد الضرورى والممكن فى هذا السبيل<sup>(١)</sup>».

المقصود بالسبيل هنا هو اكتشاف القوانين الخاصة بمسار النقد الأدبي العربى، وتأصيل مصطلحه، وضبط المرجعيات النقدية الغربية التى وجهت النقد الأدبي العربى، ورصد التناقض بين مصطلحات النقد الغربى وما هو متداول فى تجربة النقد العربى، والتخفيف من سلبيات اسقاط المنهج على النص، واكتشاف التأثيرات الوافدة مع تحديد نسبيتها. لكن كيف يتأتى ذلك؟

سنساير أسئلة د. محمد برادة التى طرحها بشكل آخر «لكنه شكل يلتقى بما نحن بصدد مناقشته فيقول: «.. كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد

(١) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص: ١١٩.



العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يمثّلوها تمثلاً نقدياً، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟ إن انعدام الفهم النقدي للثقافات الأجنبية، وإهمال الأبعاد القومية كثيراً ما يؤديان إلى تطبيقات أو تأويلات تطمس كنه العمل الفني المفقود، أو تقودان إلى تجاوز متنافر لمجموعة من المصطلحات<sup>(١)</sup>.

هذه - إذن - هي أهم تجليات الوعي بالمنهج، وما حملته من تعريفات غير مصقولة - تارة - وبالغة الدقة - تارة أخرى، مكتملة المعرفة حيناً، وغير مدركة لمكونات التجربة النقدية الغربية حيناً آخر. ويظهر أن هذه التجليات تسعى إلى تملك المناهج النقدية الحديثة، ومعرفتها معرفة علمية رصينة لجعلها بوصلة مضبوطة تخول للناقد العربي ترشيد الاقتراب من عوالم الابداع، وفهمها وتفسيرها، واستجلاء مكامن الأدبية فيها، لأن المنهج مؤسس لخدمة النص وليس العكس، وأنه إذا تم تملكه فإنه سيساعد على ممارسة النشاط الفكري بينية فكرية منفتحة على علم الاجتماع، وعلم النفس واللسانيات بكل فروعها، والفلسفة والتاريخ والانتولوجيا كعلوم تفيد في ممارسة النقد وتسمح بالتساؤل عما إذا كان هذا النقد سيتوصل إلى أن يكون علماً، باتباعه مناهج العلوم أم أنه سيظل فناً؟

في ضوء هذه المواقف والاسئلة والاحتراز الذي يمثل النبض الحقيقي للمشروع النقدي العربي لا يسعنا إلا تقديم المقترحات والدعائم التي يراها النقاد العرب كفيلاً للنهوض بهذا النقد، لإزالة نقصه، وملء فراغه، وتصويب ما أعوج من مصطلحاته ومفاهيمه ليكون هذا النقد علماً وفناً لا يعرف التكرار والاجترار.

فما هي إذن أسس النهوض بهذا النقد؟

---

(١) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص: ٢٠.

## أسس النهوض بالنقد الأدبي العربي

بعد أن أحطنا بالهيئة والوضعية التي يوجد عليها النقد الأدبي العربي - من مطلع هذا القرن إلى الآن - وتعرفنا على سيماته العامة، وجدنا أن الحقيقة التي تتردد في هذه الإحاطة هي أن النقد الأدبي العربي الحديث لم ينشأ متخصصاً، «وأنه نشأ ونما في أحضان الفكر الغربي الحديث كأحد روافده، وأنه نوع ينابيعه الفكرية والجمالية والفنية مما أهله كي يقتحم نظريات الأدب والنقد على السواء، وفي هذا التنوع كانت الأصوات ترتفع لترسيخ أسس النهوض بالنقد الأدبي العربي كي تصبح نقداً علمياً منتجاً قائماً على الفكر النقدي، وليس على النقد الأدبي - فقط، وهذا في رأي هذه الأصوات سيمكن الفكر النقدي من ممارسة فعاليته بتحليل المجتمع العربي والثقافة واللغة وكل أشكال الحياة، وهو ما قام به ثلة من المفكرين والنقاد. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: مطاع صفدي، خالدة سعيد، أدونيس، حسين مروة، كمال أبو ديب، عبدالفتاح كليطو، نبيل سليمان، محمد مفتاح وغيرهم ممن قدموا أسس النهوض بهذا النقد وهو في مخاضه العسير يريد تجاوز الغياب. وفي الوقت ذاته الجواب عن السؤال التالي:

«هل يمكن قيام حركة نقدية عربية؟»

عن هذا السؤال نقترح خالدة سعيد بعض الأسس للنهوض بهذا النقد كالتالي:

«الحركة تفترض وجود جماعة تعمل بموجب علاقة بنائية تواصلية، وفي واقعنا الثقافي كل الصعوبات متوفرة بحيث تمنع قيام الحركة إرادة العمل وحدها لا تكفي في هذا المجال. لابد من طبيعة معينة للعمل، حيث يركز هذا الباحث على نتائج توصل إليها آخرون، ويمضي بها شوطاً جديداً، ويفيد حقلاً معيناً من كشوف تمت في حقول أخرى.. إذن، في غياب حركة بحث علمي ومؤسسات للبحث يصبح قيام الحركة شيئاً صعباً. العامل الذاتي أو الإرادي لا يغني عن العوامل الموضوعية والحركات لا تولد إلا من صلب الظروف الموضوعية. المناخ السائد عندنا ليس علمياً بمعنى البحث والابتكار والمداولة. ونمط العمل تغلب عليه المبادرة الفردية لاروحية الفريق<sup>(١)</sup>».

(١) خالدة سعيد: ندوة حول النقد العربي وآفاق النقد الجديد. أدار الندوة: سمير الصايغ، مواقف. ربيع/

صيفي ١٩٨١ العدد ٤١ - ٤٢، ص ٢٦ - ٢٧.

وبخلاف هذه الأسس التي تقترحها خالدة سعيدة، وتراها ضرورية للنهوض بهذا النقد، يعطى مطاع صفدى الأولوية والأسبقية للكل، أى للمشروع الثقافى العربى الذى ما تزال الطلائع الفكرية والثورية تدعو إليه، إلا أنه لا يجد أرضية التحقق فى الواقع. إن هذا المشروع فى رأيه «يتأكد تدريجيا أو يتأكد تطلبه والحاجة إليه بقدر ما يحس العرب أن مشروع الحضارة الغربية ليست قلبا مفصلا على حجم إمكانياتهم ونوعية تطلعاتهم، كما يحسون فى الوقت ذاته أنه من العبث استرجاع نموذجية حضارتهم التراثية المنقضية، وإعادة زرعها فى غير زمانها وخارج تاريخها، إن عصرهم وظروفهم يطالبهم بالمشروع الحضارى المختلف. والاختلاف هنا ضد التكرار، كما أنه ضد البدائل والاستبدال...» (١).

وفى رأينا يبقى نهوض الفعل النقدى أوسع من أن يلم به تعريف، أو تحده حدود، لأن طبيعته تتصل بمختلف أنواع المعرفة الأدبية، وتمتد لتلامس مجال العلوم الانسانية ولأن نشوءه محكوم بتطور النص الابداعى العربى الذى يجب أن يتميز بامتلاكه القدرة على أن يقدم أكثر من إمكانية للقراءة من جوانبته وليس من خارجه فقط. إن النهوض النقدى معناه أن العملية النقدية يجب أن تنهض على عنصرين جوهريين هما: «النص» ثم «التناول النقدى له» وما يطرحه على هذا النص من أسئلة ترتبط بالإنسان وبالمجتمع وبدينامية الحركة التى تتوخى النزعة التحليلية القائلة بتاريخية الظاهرة. إن النقد فى ضوء هذه المعطيات، لا يصير فعلا ولا يتجدد، ولا ينهض إلا وجد نظامه المفهومية، وهويته اللسانية التى ترتبط بوظيفة دلالية، أو كما يقول عبد السلام المسدى: «إنه لا يتحول إلى «حدث» نقدية إلا عندما «يستحدث» جهازا معرفيا، يباشر به النص الأدبى كما لم يباشره به السابقون» (٢).

هذه الأسس إذا كرسست وجودها فى التربة العربية فإنها ستضع النقد فى مكانه الطبيعى، وستخلصه من التقليد الأعمى للفكر الغربى، وستحفزه على نقد المجتمع، وتحرره من الترجمة الانتقائية كى يصير مشروعا متماسكا وطبعيا فإن هذا فى نظرنا يتطلب:

— موقفا نظريا شاملا للناقد يرسم الهوية القومية العربية.

— تكريس التفاعل الحضارى مع مقومات العصر.

---

(١) مطاع صفدى: المشروع الثقافى العربى بين المشاكلة والمناقفة، الفكر العربى المعاصر، العدد ٨ - ٩، ص: ٢٠.

(٢) د. عبد السلام المسدى: النقد والحداثة - دار الطليعة - بيروت ديسمبر ١٩٨٣ الطبعة الأولى، ص: ١٦.



- الدفاع على الحرية كإطار شامل لتحرر الانسان والمجتمع العربى من قيود التغريب والاعتراب والاستلاب.

- العمل على استيعاب جوهر الفن من خلال علاقته بالحياة وبصيرورة التاريخ.

- توخى الوصول إلى المعرفة الفكرية.

- العمل على التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب أى إلى نظرية أدبية.

من هنا نرى أن النقاد والباحثين العرب، كلما ذكروا أسس النهوض بالنقد الأدبى إلا واستعرضوا الصعوبات ومشاكل التأسيس، وفى رأينا أن هذا لا يحول دون الحديث عن إمكانية الوصول إلى الأفق المحتمل لهذا النقد ونقل ممارسته من الوصف إلى مستوى الكشف والتجريب، وهى ميزة جعلتنا من خلال قضايا النقد الأدبى العربى نتعرف على ثغراته، ونقبض على التناقض الذى يسكنه، ونحلل ذلك بأسلوب تحلى بمنطق النقد والدحض، ليتأتى لنا وضع السؤال الصحيح، والاجابات الصحيحة، والعمل على إيجاد القول الصحيح، ونفى القول الخاطئ لنقدم رؤية ملتزمة البناء حول موضوع هذا النقد الذى يجتهد فى تأسيس مبادئ المعرفة الانسانية بالكشف والبحث.

من هذا العام - إذن - نريد الانتقال إلى الخاص ومن المجرى نريد اقتحام فضاء المحدد للحديث عن المسرح العربى وتجربة النقد المسرحى، هل هما تنويع يقوم على القديم أو يعارضه؟ هل هما نتاج لموجود سابق أم هما يتجاوز للكائن نحو الممكن؟

فكيف هى إذن وضعية المسرح العربى كقضية حملت أسئلتها من بداياتها إلى الامتداد؟

وهل النقد المسرحى العربى له وجود ووعى بمقومات وأسئلة هذا المسرح؟

## الفصل الثانى

---

### التجريب فى المسرح العربى إبداع أم اتباع

#### المسرح العربى من يقين الجواب

##### إلى الشك فى الجواب

منذ وجد المسرح العربى ومشروعه غير مكتمل، وتجربته غير تامة الهيئة، ودعوة العاملين فيه تتكرر من أجل إعطائه مشروعيته فى الوجود، أولاً، لأنه مسرح لا يملك تاريخاً وتراكماً يتكئ عليهما أثناء الحاجة ويرجع إليهما للاستئناس والاستفادة من معطياتها لكتابة نص درامى قائم على حوار مسرحى ينتج رؤيته التراجيدية للعالم، وثانياً لأنه شكل طارئ على الثقافة العربية إذا أخذنا هذا الحكم وقبلناه بمقاييس غربية.

إن عدم امتلاك هذا الماضى، وهذا الاكتمال لا يرجع إلى اختيار رضى به الثقافة العربية، وإنما يرجع بالأساس، إلى وضعية معطاة أجبرت هذه الثقافة على الخضوع لضرورة أمثلها سيروا المجتمع العربى نفسه الذى كانت ثقافته فى شعره، ورؤيته فى غنائيمه، وتراجيديته فى صمته أو إسكاته كى لا يقبل المسرح، لأن فى قبوله سيتفجر الصدام بين المدينس والمقدس الذى يخرس - فى الكتابة - البوح بإسرار المجتمع والجسد والحوار، أى الكتابة التى تسعى إلى الحديث عن التناقض والاختلاف والصراع الأفقى والعمودى الذى

بفرق المجتمع العربى فى دوامة التوزع بين المقدس والمدنس، بين الخفى والجلي. المباح، والممنوع، المادى والروحى بين مركزية السلطة والمؤسسات التابعة لها وبين هامشية المهمشين.

بهذا التناقض - عاش المسرح - وما زال يعيش - مخاض الولادة الطبيعية لتكوين شكله وموضوعه الخاصين، لكنه فى أكثر مراحلها كان يولد ولادة اصطناعية تضعه تحت ضغط العمليات القيصيرية قبل اكتماله للاعلان عن هويته، فكان يعلن عن صوته المحتشم، وملامحه الباهتة، وجماليته المحدودة، إما فى شكل ظواهر مسرحية يراد تطويرها لتأصيل وجودها عبر مسرحتها، أو توظيف تقنياتها وأدواتها فى العرض المسرحى، وإما أن هذا المسرح كان يولى وجهه نحو القبلة الغربية، ويتخذ من المسرح الغربى نموذجاً يحتذى فى بناء نص المؤلف، وفى تقديمه فوق الركح، أو يريد إلغاء هذه الظواهر كمخلفات «اركيولوجية» جاهزة يجب تركها ونسيانها للاقتصار - بعد ذلك - على الكتابة المغيرة، وتبنى التجارب المغامرة بنظرة لا ترى إلى الخلف وإنما تتطلع إلى الأمام وإلى الهدم ثم بناء المخالف على انقاض اللغة المحنطة التى يتكرر بها العرض والرؤيا المغلقة فى هذا العرض.

من الهدم إلى البناء، وعبر امتداد التجريب فى كل مراحل المسرح العربى يسكن هذا المسرح - من بداياته المفترضة مع مارون النقاش إلى الآن - هاجس توفير الامكانيات الفكرية والفنية للممارسة المسرحية العربية لتصير مقبولة فى الواقع العربى، مضمونة البقاء فيه. إلا أن هذا القبول - المعلوم به - وضع المسرح العربى أمام الاختيار الصعب، وقدام السؤال الأصعب، خصوصاً لما يتعلق الأمر بسؤال التأسيس أو بإعادة تأسيس التأسيس بهدف التأصيل، وبهدف ملء الفراغ الذى كان فى الماضى.

فى هذا المجال هل يكفى الاقتناع بالخطاب التبريرى الذى كان يتحدث عن غياب المسرح من التاريخ الثقافى العربى، وقبول هذا الخطاب كجواب مشبع باليقينيات التى تكتفى بالكائن؟ أم الشك فى كل جواب نهائى، والعمل على مسألة واقع هذا المسرح، وقراءة نتاجاته وتراكماته التى توفرت بعد مارون النقاش للخروج بأسس جديدة بها يتم فعل التأسيس؟

يقين الجواب جاء مع رواد التأسيس الأول: مارون النقاش، يعقوب صنوع، أبى خليل القباني، على باكثير، زكى طليمات، عزيز أباظة، منيرة المهدي، فاطمة رشدى، سلامة حجازى، محمود تيمور، بيرم التونسي، نجيب حداد، وكل الذين مثلوا طلائع المسرح العربى.



فى أعمال هؤلاء - وغيرهم - كان المسرح العربى فى بداياته يعيش توزعا بين علاقيتين غير متجانستين: الأولى هى الفراغ، والثانية هى الامتلاء. الفراغ هنا يعنى الشعور بعدم وجود مسرح فى الثقافة العربية قبل ما رون النقاش، أما الامتلاء فيعنى تنوع المدارس، والاتجاهات، والكتابات، والتحارب المسرحية من أرسطو إلى عصر رواد المسرح العربى من القرن التاسع عشر إلى آخر الأربعينيات من هذا القرن. وطبعاً فبين مسافة الفراغ والامتلاء أو بحكم عدم وجود توازن أو تكافؤ وتوازن بين «الأنا» و «الآخر» كان رواد التأسيس يقبلون من الامتلاء جوابه كمعطى جاهز يريدون استنباته فى التربة العربية، دون مراعاة خصوصيات كل تجربة، فى صلاتها بظروفها ومرجعياتها الثقافية والفكرية والنفسية والحضارية.

إن ما يثير الانتباه فى مسألة الاستنبات، خصوصاً فى مراحله الأولى هو أنه كان يحافظ على بناء النص الغربى بفصوله ومشاهده، ويصون بأمانة شكل التمثيل، ويبقى على الفضاء المسرحى يتوزعه الهندسى الغربى، إضافة إلى قاعة العرض التى هى عبارة عن صورة مصغرة للبيئة الغربية. لقد كان العرض بشخصه ولغته معرباً يوحى بأنه عربى الشكل والمضمون إلا أن الحقيقة عكس ذلك لأنه كان غريباً حتى النخاع.

يدل هذا التناقض بين ما هو برائى، وبين ما هو جوانى على صراع الاضداد فى زمن بداية التأسيس، بين شكل وافد ومضمون حاول الرواد أن يجعلوه مسائراً للدوق المتلقى العربى. غير أن هذا التناقض جعل تلقى تجربة المسرح الغربى محصورة فقط - فى أعمال محدودة، دون التعامل مع المدارس والاتجاهات والكتابات المسرحيين ككل واحد كتب للمسرح الغربى تاريخه، وهذا ما جعل جواب هذه الأعمال المحدودة جواب يقين مستمد من لحظة معزولة عما قبلها من تراكم، وجعل الانبهار بهذه اللحظة التى وجد فيها رواد التأسيس متعة تتحقق فى الاقتباس أو فى تقليد نموذج يريدون به ترسيخ وجود الممارسة المسرحية فى الوطن العربى.

لقد كان البريتوار الغربى المرجع الأساس لهذا الترسخ - وهذا الاقتباس، وأصلاً يتم الرجوع إليه فى غياب السؤال النقدى حول هذا الشكل الوافد، وحول مكوناته وخلفياته وأهدافه، ولعل ما يطبع المراحل الأولى من تجربة المسرح العربى هو لهفتها وحماسها الوطنى، وإرادتها مواجهة غياب المسرح العربى الحقيقى باحضار المسرح الغربى جسداً وروحاً وقضايا للإعلان عن شهادة ميلاد ظاهرة وجودها قائم على القبول وليس على السؤال، وهو ما يكاد أن تاريخ المسرح العربى كان يوجد أمام الرواد وليس خلفهم، وأن

الهدف من بداية التأسيس هو تأسيس حضارى شامل ومتكامل يعد المسرح أحد المنابر التى تعبر عن ذلك كما الحال لدى الغرب.

على هذا الأساس نقول إن المسرح العربى بدأ من حيث انتهى المسرح الغربى، فتعرف على الجزء مفصلاً عن الكل الذى هو تاريخ هذا المسرح الغربى، فجاء التعامل مقتصرًا على الفروع دون الأصول مكتفياً بما يخدم مرحلة عصر النهضة العربية ودأبها الخروج عن عصر الانحطاط، ويمكن أن نعزى سبب هذه الرؤية التجزيئية إلى طبيعة الثقافة الموروثة، وإلى مركزية الشعر فيها كحالة نرجسية كانت تشعر العربى بتفوقه فى هذه الإبداعية المتفردة، إضافة إلى كون التأسيس المسرحى كان - كما قلنا - ينطلق من فراغ صار عقدة مصاحبة للمسرح العربى عبر كل المراحل التى مر منها : وهى عقدة الشعور بتفوق الآخر بعطاءاته، ونتاجه المسرحى، وإما شعور بنقص يريد هذا المسرح التخلص منه بالبحث عن مواد تأسيس يوفر الصفة والشكل والعمق والهوية لهذا الشكل الوافد، إلا أن الواقع الثقافى كان يرى أن كل خروج عن طاعة الشعر والواقع خطيئة، وأن الجواب يجب أن يكون حالة قبول الشكل الغربى حتى ولو أدى ذلك بهذه العقدة أن تتضخم على حساب بعض مقومات الشخصية العربية.

فى خضم البحث عن هوية لهذا المسرح كان الجواب المقبول من الشكل المسرحى الغربى يثبت هذه العقدة كى لا تتخلص من عقدها، وحتى تبقى متعلقة بها لحد الجنون. أما المسرح العربى - فى هذا الخضم - فكان يعيش ازدهاره المؤجل، ويحيا أفق انتظاره أو يقين الجواب، عسى أن تأتى الفرصة لينثقل من هذا اليقين إلى السؤال الذى يشكك فى بدايات قامت على المحاكاة والتقليد.

إننا عندما نتكلم عن يقين الجواب، فإننا نعنى به كتابة كانت تنسج على منوال كتابة أخرى، وحركة مسرحية تقوم على صيغة حركة أخرى تصير بشكل أو بآخر امتداد لها أو نسخة لها - لأنها لا تبنى مغايرها واختلافها، لأنها لا تملك أداة ووسائل ذلك. وهذا يبدو أن هذا اليقين كان مستوحى إما من هذا الشكل الوافد، وإما من الذاكرة الثقافية العربية التقليدية التى اصطدمت بـ «جنسين» أدبيين لم تألفهما من قبل: المسرح كأدب وفن من جهة. والرواية والقصة، من جهة ثانية، وهو ما طرح إشكالية تجنيس هذين الجنسين فى الثقافة العربية بعد أن صارته مفاهيمها متداخلة، وصار مفهوم الرواية يطال المسرح، ويسمى باسمها، ويأخذ مواصفاتها. وبالرجوع إلى الكتابات المسرحية الأولى - فى شكلها المقتبس

أو المؤلف - يتبين لنا أن النص المسرحي فيها كان يسمى «رواية» وأن مستوى الوعي الذى كان يتعامل مع يقين الجواب المستمد من مفهوم الجنس الروائى، كان مختلطا بمفهوم الشعر وفق المنظور العربى. وهذا كله يقدم لنا فكرة عن صورة الكتابة للمسرح، وكيف كانت تتم، وكيف كان ينظر إليها. وهو ما نجمله فى الجوانب التالية:

١ - طغيان الغنائية على الكتابة المسرحية سواء فى بعدها الشعرى داخل النص، أو فى مستواها العرضى. وهنا نؤكد على أن الجهد المبذول فى الكتابة «الدرامية» لم يكن فى صالح هذه الدراما وإنما لصالح الشعر.

٢ - محدودية الفهم للدراما، والدرامية عند رواد المسرح العربى.

٣ - هيمنة السردية، والحكى، والمناجاة فى النص، وذلك على حساب الحوارية كأساس تقوم عليه الكتابة للمسرح.

٤ - غياب مفهوم واضح للاخراج بكل ما فيه من اختصاصات، ووظائف ومفاهيم وتقنيات ومعرفة بفضاء الركح.

كل هذه المعطيات - التى تصالح يقين الجواب، جعلت الكتابة للمسرح العربى، انخراط زائفا فى عملية تأسيس البدايات الحقيقية لهذا المسرح، لأن البداية أو الانطلاقة عندما تكون خاطئة، فحتمًا ستكون النتائج خاطئة، رغم أن بريق النجاحات المحدودة يريد أن يقنع بعكس ذلك. ويمكن إعطاء أمثلة على ذلك، تكون مستمدة من هذه البدايات، فرواد المسرح العربى كانوا يتوجهون نحو الغرب للتيمن بشكله المسرحى، وفى الآن نفسه يعودون إلى الخلف، إلى ماضيهم لاستحضار التاريخ العربى، والتراث، والمحكى الشعبى، كأجوبة جاهزة، منزوعة من سياقها التاريخى والثقافى، والعمل على إدخالها عوالم المسرح كى تقوم بوظيفة ايديولوجية - غالبا - ما تكون فير مؤتلفه أو منسجمة مع شكلها الجديد «المسرحية» أو «العرض»، وفى محاولات أخرى كان هناك العمل على التوفيق بين القصيدة العمودية بغنائيتها وبأغراضها الموروثة وبين متطلبات الكتابة الدرامية التى تصل إلى الباب المسدود عندما يلتقى الدرامى مع يقين الجواب فى شكل لا يريد أن يقوم على المتنافر.

لقد كان كل هذا يتم تحت تأثير ظروف البدايات التى كانت - بصعوبة - تحفر فى هذا الجواب كى تستخرج منه أسس بناء هذا المسرح، إلا أنها كانت لا تجدد إلا منفذا واحدا للخروج من هذا الشرك، هو منفذ الماضى العربى الذى كانت ترجع إليه، كى تشعر بنوع



من الوفاء لثقافتها، ولجدها التليد، وتحس باعتزاز كامل بهذه الصلة التي تربطها بأحدى مكونات شخصيتها كماتقدم صورها الأيام الغر، والبطولات التي كان فيها للوطن العربى عظمتة وهيبته وموقعه المعتبر فوق الأرض.

انه الالتزام الذى ترك المسرح محكوما بهذا اليقين، وهذا الاختيار، وهو ما يدفعنا إلى التحفظ عن القول التالى «المسرح العربى» لأن هذه مسألة فيها نظر، أو إعادة نظر. إننا نقول الآن - مع البدايات - المسرح فى الوطن العربى عوض المسرح العربى، وذلك حتى نؤكد على صدمة الحداثة الأولى مع الغرب، وحتى لانخرج عن جادة الصواب ونحن نربط هذه الحداثة بالمتقنين العرب الذين تعرفوا على هذا الشكل الحضارى الذى نقلوه إلى أوطانهم فكان من بين ما نقلوه عن الغرب من أشكال فنية وتعبيرية وسردية.

لقول المسرح فى الوطن العربى، ولانقول «مؤقتا» المسرح العربى، ذلك أن نملك صفة العروبة والعربية والانتماء له شروط ذاتية وأخرى موضوعية تتلخص فى قدرة الواقع على مطاوعة الاستنبات والتأسيس، وانجاز الفعل الحر فى الوطن الحر للإنسان الحر، والحفاظ على مسافة التوتر ما بين الواقعى والمعيش، والوفاد والأصيل، وبين متخيل يقوم على درامية الكتابة، وعلى دراما الواقع، ثم فى الأخير يتأطر بالرؤيا الكونية وبالبعد الانسانى.

فى غياب مثل هذه الشروط لم تستطع بدايات المسرح فى الوطن العربى أن تتعامل مع هذا الشكل الوافد، إلا «كغريب افرنجى» هو فى حقيقته جواب متجدد بسؤاله فى الغرب، وهو يقين ثابت لدى العرب خصوصا فى بداياته التى لم تتحرر من دهشة وغرابة هذا الوافد، ولم تتخلص من الانبهار الذى زاد تأججا عندما قدمت باللغة العربية الفصيحة، أو ببعض اللهجات المحلية بعض أعمال مولير أو قصصا ممسرحة من ألف ليلة وليلة والتراث الشعبى المحكى، أو التاريخ العربى أو قصص القرآن. إنه العمل الذى أريد به حق عندما بدأت مسألة الهوية تأخذ مسارها الطبيعى فى مجالها الحيوى، وعندما تحددت بعض القضايا التى لم تكن مألوفا من قبل مثل:

- مسألة الوعي بالكتابة الدرامية.

- الانخراج المسرحى كيف يمكن إدراك قواعد اللعبة فيه؟

- قضايا تلقى الجمهور العربى لهذا الشكل الذى لم يألّفه من قبل.

- كيف يمكن اتخاذ موقف علنى وصريح من المؤسسات الدينية السياسية التى لم ترد أن تألف النظر إلى المسرح وتقبل به كظاهرة اجتماعية وحضارية متقدمة تسعى إلى خلق تواصل حقيقى بين المتناقضات.

إننا لا نبالغ إذا قلنا: إن تاريخ المسرح في الوطن العربي قد عرف - بمثل هذا الوعي - تحولات ظاهرها ينبى عن باطنها، وتتاجها بدل على ما أصاب المجتمع العربي من هزائم، وما عرفه من تحديات وما اكتشفه بعد الخمسينيات من تغيرات سياسية فى العلاقات الدولية أفضت بالحركة الثقافية إلى الدخول فى البحث عن البدائل فى مختلف المجالات، وعلى مستوى جميع الأصعدة، السياسية منها والاجتماعية والفنية. فتنوعت - كنتيجة لذلك - المدارس الأدبية وانفتح المثقفون العرب على الادبيات الماركسية والوجودية، والرمزية، واللامعقول والعبث، والسريالية فشاع مبدأ الدعوة إلى الالتزام، وتبنى نظرية الانعكاس، والاهتمام بوظيفة الأدب، والوعي بالاحتمية التاريخية، فكان من خلاصات ذلك أن ظهرت دعوات تؤكد على المنحى الواقعى فى الرواية، وفى المسرحية، وبدأت سفن المسرح العربى تجرى بما تشتهيه هذه التحولات، فبدأ منحاه يغير اتجاهه، ويعيد النظر فى بداياته الأولى مركزا على محاولة الانخراط فى العصر بوعى قومى حتى يصير مسرحا عربيا خالصا.

من هنا ظهرت كثير من القضايا الملحة أمام الرواية والشعر والمسرح كالعودة إلى الأسطورة والتراث انطلاقا من الأسئلة التالية:

- كيف يمكن التعامل مع التراث؟ لماذا؟ وكيف؟ ثم طرحت مسألة الأصالة والمعاصرة، والهوية، والتأسيس وإعادة التأسيس، والبحث لهذا المسرح عن نظرية، وعن أسئلة جديدة تكون فى مستوى التحول الحضارى الذى يعرفه صدام الذات بكل مجريات الاحداث والوقائع العالمية، إضافة إلى مسألة الاخراج، والاستفادة من مدارس وتياراته. من هنا عرف المسرح تبديلا فى مساره، وتغيرا فى تجريبه، ونقله نوعية فى عطاءاته، نتيجة الاحتكاك بالثقافة المسرحية فى الغرب والشرق، فوجدناه ينوع مصادره، فهناك المسرح التسجيلى، والملحمى، والعبثى واللامعقول، والواقعى، والرمزى، والكوميدي الجاد منه والتجارى، وظهرت مسألة الهوية والاحتراف، والقطاع العام والقطاع الخاص.

كل هذه المظاهر والتجارب عبر عنها المسرحيون العرب فى الاختلاف داخل الوحدة، وفى التعدد داخل المغايرة فلم يعد المسرح فى الوطن العربى مسرحا له صوت ولون وتجريب واحد، وإنما صار مسارحا وتجاريا أعطته - وتعطيه - مبررات وجوده، وأسس حياته، وإمكانات بقائه، وهو ما أشعر هؤلاء المسرحيين بالحاجة إلى إعادة النظر فى يقين الجواب بالشك فى الجواب، ومن ثمة بدأوا ينتقلون تدريجيا من مرحلة التقليد وقبول المعطى، إلى الشك فى هذا المعطى لبلوغ هدفهم متمثلا فى مراجعة كل ألوان وأشكال الممارسات التعبيرية الموروثة من الغرب، ليصير مسرحهم كينونة حقيقية قائمة على لغتها الخاصة وعلى

تراثها وعلى مفردات العرض العربية وذلك بهدف تكريس ثقافة وممتعة ولذة المشاهدة في الوطن العربي.

لقد حرر الشك في الجواب رجال المسرح العربي من عقدة النقص التي كانوا يشعرون بها إزاء التراكم الغربى، ودفعهم إلى جعل هذا الشك نابعا من رحم الممارسة المسرحية العربية، ومن الكتابة الدرامية، ومن عرض العرض المسرحى، ومن طبيعة الثقافة المسرحية الجديدة التي كانت تحرك هذا الشك ليصير سؤالا متجددا. فكانت أهم التغييرات أو التعديلات التي طرأت على هذا المسرح كالتالى:

١ - اهتمامه بالبحث عن أفق جديد للكتابة الدرامية عندما تتعامل مع التراث المحلى، أو العالمى والعمل على الاستفادة من الذاكرة الجمعية، والأساطير والخرافات، والواقعين المحلى والعالمى.

٢ - الاستفادة من تقنيات الكتابة الغربية للنص سواء منه المكتوب أو المرئى.

٣ - توظيف التغريب، وتقنية المسرح داخل المسرح، وتكسير تراتبية الزمن وأشكال السرد، وبناء النص، وبنية النص كما قدمها نص البدايات.

٤ - كسر الابهام المسرحى، وتسييس المسرح، واعطاء جمالية شفافة لهذا التسييس.

من هنا - إذن - كان الشك فى الجواب أو الأجوبة التى راجت مع تقبل المسرح مع رواد التأسيس - إيدانا بفتح جديد انبثق مع الوعى الاجتماعى والسياسى والفنى الذى انتشر بين المثقفين العرب، وهو ما أعطانا مسرحين لهم حضورهم المميز على خارطة الابداع المسرحى العربى مثل صلاح عبدالصبور، الفريد فرج، توقيف الحكيم، سعد الدين وهبة، سعد أردش، على عقلة عرسان، فرحان بلبل، ممدوح عدوان. سعد الله ونوس، عز الدين المدين، عبدالقادر علولة، الزيانى الشريف، صلاح القصيب، الطيب الصديقى، قاسم محمد سامى عبدالحميد، يوسف العائى، روجيه عساف، يوسف ادريس، عبدالغفار مكاوى، مصطفى كاتب، وكاتب ياسين وغيرهم ممن كانوا يشعرون بضرورة تشكيل كينونة عصرية للمسرح العربى. لنقله من غربته عن الثقافة العربية، وإدخاله فى حيز التناقضات والصراعات التى تشكل إحدى معالم الوطن العربى فى بحثه عن ذاته وعن لغته وهويته فى هذه التناقضات والصراعات. وفى الأخير نقله من يقين الجواب إلى الشك فى كل جواب يريد منع هذه الكينونة من الوجود.

- لكن لماذا الالاحاح على هذه الكينونة؟

- ولماذا إعادة التأسيس؟



## المسرح العربى كينونة تحتاج إلى إعادة التأسيس؟

ظل الوعي بهذه الكينونة مواكبا لمسيرة المسرح العربى، وموازيا للتحويلات التى كانت تمس مكونات الأجناس الأدبية الأخرى وما كان يطرأ عليها من تغير فى طبيعتها وفى وظيفتها، وكان - كذلك استجابة للفعل ولرد الفعل الذى كان يحكم الواقع المعيش كأحد العناصر المؤثرة فى هذا الوعي -.

عندما نقول إن كينونة المسرح العربى قد تحولت من الداخل، فهذا يعنى أننا نربط ذلك ربطا جدليا ما بين التعبير الأدبى والفنى، وبين واقعه العربى، كما نربط ما بين هذا الداخل والشكل الذى تحققت فيه هذه الكينونة كشكل ومضمون اجتماعى وسياسى وثقافى كان وراء تحقيق وانجاز هذه الكينونة، ويمكن أن نستحضر هنا الثورة الناصرية، والوحدة المصرية السورية، ونكسة ١٩٦٧، وكل قضايا التحرر فى العالم، والاطلاع على التجارب المسرحية العالمية الجديدة، وقضايا الانسان فى الوطن العربى، لنقول إن هذه العوامل كانت بمثابة المشكاة التى كانت تستمد منها هذه الكينونة نورها، وتمتص منها حيويتها فبدأ المسرح معها يتوجه نحو التغير متابعا فى ذلك ما طرأ من تجديد على الشعر والرواية والقصة العربية، خصوصا عندما أنهى بهذا التجديد كل مظهر من مظاهر تقليد النموذج الجاهز، وبرزت فى كل جنس من هذه الأجناس الأدبية حركية خاصة، ورؤية مغايرة للمجتمع وللواقع وللذات، ويظهر أن المسرح قد انكوى بنار هذا التغير والتبدل، فسار يواكب كل ما يحدث فى الشعر والرواية، ويتابع بحذر كل الطفرات التى يحققها الابداع فى كل جنس أدبى، وهى متابعة كانت واعية بالفوارق الكبيرة فى الخصوصية التى يتميز بها كل جنس على حدة.

لتحقيق هذه الكينونة رأى المسرحيون العرب ضرورة إعادة تأسيس هذا المسرح، بتأسيس لغته الخاصة، بتمظهراته الشعبية، وذاكرته وشعوره الجمعيين، والتوكيد على جماعية الفعل المسرحى، وعلى حيوية الانسان فى هذا الفعل، وعلى مدينية المدينة. إن إعادة التأسيس أو إعادة تأسيس التأسيس تعنى:

١ - التحرر من المسرح الغربى كمسرح قمعى.

٢ - هدم البناء الهرمى للبنية المسرحية الغربية وتعويضها بالساحات العمومية.

٣ - توظيف الظواهر المسرحية بعقلية جديدة وجمالية مغايرة، توظيفاً حياً يسهل عملية خلق عرض مسرحي كامل.

٤ - العودة بالمسرح إلى المسرح - إلى يوم كان عرضاً شاملاً يضم كل الألوان التعبيرية من لغة من لغة منظوقة أو صامتة، يضم التعبير الجسدي والرقص والغناء والفنون التشكيلية.

٥ - تفجير النص الدرامي من الداخل، والعمل على بنائه بناءً جديداً واعياً بشروط السينوغرافيا والدراماتورجيا والمسرحية والتمسرح.

٦ - إعادة قراءة المتن المسرحي العربي بالسؤال النقدي، لتمثل نظرياته وتجاربه من أرسطو إلى انطونان أرتو، ودار يوفو، وأغست أبول وغروتوفسكي وبرتولد بريشت وبيتر بروكه وغيرهم من الأعلام الذين يشكلون محطات هامة في المسرح الغربي.

٧ - رد الاعتبار للجسد الذي كان ملغى ومدنسا في الثقافة التي كانت تحرم حضوره في الحفل، وجعله حاضراً كعنصر في استنطاق ميتافيزيقا الجسد والعرض معاً.

ما يلفت النظر في هذه العناصر أن دراسي المسرح العربي لم يهتموا فيها جانباً هاماً في هذه الكينونة. وهو الجانب المتعلق بالظواهر المسرحية العربية، وتاريخ المسرح العربي حين أكدوا على أن:

- بداية هذا المسرح قد كانت منذ وجد الإنسان العربي.

- أن غريزة التمثيل قد وجدت مع هذا الإنسان، إلا أن حرفة التمثيل ومؤسسة المسرح لم توجد بنفس الشكل الذي نعرف عليه العرب بعد غزوة بابليون أو مع مارون النقاش.

إن هذه الظواهر المسرحية التي تحدث عليها سلمان قطاية، وعلى عقله عرمان، وعبدالله شقرون، ومحمد عزيزة، ومحمد يوسف نجم، ود. حسن المنيعي - وغيرهم - هي عبارة عن أشكال مجهزة لهذا المسرح لأنها لم تجد الشروط الصحية التي تساعد على التطور والبقاء في الواقع. لكنها رغم ذلك ظلت هي الخزان الاحتياطي للمبدعين المسرحيين العرب، يرجعون إليه كلما أرادوا الاستفادة من تلقائية الحكى والتمثيل والغناء لتشكيل العرض. وهذا ما دفع بتوفيق الحكيم ويوسف ادريس وعلى الراعي وجل الجماعات المسرحية العربية في الأردن ولبنان والعراق وسوريا ومصر وتونس والمغرب إلى العمل على إعطاء هذه الكينونة المسرحية وجوداً حقيقياً يعبر عن لحظته، أو لحظاته في الآن وما بعد الآن، وذلك بعد أن تعرفوا على أسرار كتابة النص الدرامي.

من هنا نجد أن إعادة التأسيس لم تكن ثابتة ونهائية في هذه الكينونة المتحركة بل كانت هذه الإعادة تنوعاً في الاتجاهات، وكتابة لم يكتب بعد، وصياغة ما أهمله التاريخ، ورسم تاريخ آخر في فانتازيا النص الاستعاري كما تقدمه الدراما العربية لدى رياض عصمت، ويسرى الجندى، والسيد حافظ، ومعين بسيسو، وغسان كنفاني وأميل حبيبي ومحمد مسكين، ولدى كتاب المسرح الشعري أمثال صلاح عبدالصبور وخالد محي الدين البراوي وأحمد بن ميمون وحسن الطريق وغيرهم ممن لاءموا ما بين الشكل التقليدي أو الحديث للقصيدة العربية وبين متطلبات الكتابة الدرامية للتعبير عن الواقع بغير الواقع، أو للتعبير عن التاريخي تراجمياً، عندما يمسرح هذا التاريخ بأحداثه وشخصياته وزمانه وأمكنته ليصبح دالاً على تاريخ جديد هو حياة وهوية النص المكتوب.

إن محفزات إعادة التأسيس غير محصورة في جيل دون جيل، أو تجربة دون أخرى، أو مرحلة دون غيرها من المراحل، بل كانت إحدى تطلعات وأهداف المسرحيين العرب أجمعين هو اختصار كل التراكم المسرحي الغربي في زمن لا يتعدى المائة سنة، وذلك بتجريب كل أشكال الكتابة المسرحية، ومحاولة تجنب السقوط في المحاكاة العمياء، أو التقليد المجاني الذي يلغى الخصوصية في الكينونة لجعلها صدى وليست صوتاً.

ولكى نقرب - أكثر من إشكالية هذه الكينونة في علاقاتها بالتجريب، نجد أنفسنا مضطرين للحديث عن هذا التجريب باعتباره مدخلاً للتأسيس، وباعتباره دعوة تبنائها المسرحيون العرب والنقاد فاختلفوا في قضايا ومواضيع باختلاف المناهج والأدوات التي يقرأون بها هذه الإشكالية، وباعتباره - كذلك - مسرحاً صار وجوده لا يتعلق - فقط - بالجانب الأدبي، أو الصياغة الأدبية لحدث ما، بل أضحي أدباً وفناً في كينونته الجديدة. هذا الاقتراب أظهر لنا أن قراءة التجربة المسرحية العربية تحتاج إلى إعادة ضبط المصطلحات، بمفاهيمها ودلالاتها، وتحتاج إلى طرح أسئلة حول السائد. حول التجريب. حول إشكالية تحديد مفهوم النص، والتجريب المسرحي العربي وإشكالية المصطلح، والنص الأدبي والغاء النموذج الجاهز ومسألة الإخراج.

- ماذا نقصد بالتجريب هل هو ابداع أم اتباع؟



## التجريب فى المسرح العربى إبداع أم اتباع؟

### إشكالية تحديد مفهوم النص المسرحى :

أصبح من العسير وضع أسس وقواعد ثابتة، أو حدود جاهزة، أو قوالب مضبوطة وصارمة لكتابة النص الدرامى، خصوصا بعدما تغيرت نوعية العلاقة القائمة بين الكاتب المسرحى، وبين المادة التى يشتغل عليها، لأن اللغة المسرحية، لم تعد مقتصرة على النموذج المهيأ سلفا أو النمط الذى حدده الموروث المسرحى، أو التجارب السابقة، أو تعاليم المؤسسة، وإنما أصبحت كل مادة أو لصووص أدبية قابلة للتمسرح "Théâtralisation" فأى حدث أو نص أدبى «جنس أدبى»، يمكن أن يمسرح عندما تتغير بنيته ليصير مستوفيا لمقومات الحوار والحدث والخط الدرامى الذى يبدعه الإخراج فوق الركح بواسطة صراع الشخصووص الفاعلة داخل الحركة.

إن صعوبة التحديد تأتى من التوجهات الجديدة التى بدأت تؤسسها تجربة الكتابة الدرامية وهى تقترح إمكانية الإستفادة من أى نص قابل للتمسرح، أو يمكن أن يكون محفزا على بنية الحوار والصراع والمواقف الدرامية كشروط أساسية للتجريب بهدف التوفيق بين متطلبات الكتابة الدرامية والعض المسرحى.

هذا التوجه فى التجريب عرفه المسرح الغربى عندما بدأ فى خلخلة الكتابة الموروثة لتأسيس بديل يراعى الشروط الحضارية، والثقافية الجديدة فى علاقتها بالتحويلات التى تعيش جدلا وحوارا أو قطيعة بين كل المكونات الأدبية والفنية، وهو ما أعطانا تجارب مسرحية، لم تعد تخضع نفسها داخل المؤسسة الأدبية وقواعدها وتعاليمها الصارمة، وإنما عاد الأفق الجديد للبحث عن المجهول أثناء الكتابة، وبعد تحققها فى جسد النص ورؤيته، أسئلة تنوع بقلقها الوجودى، وتختلف بمواقفها النقدية بعد أن وعت نصيرورة الحركة الثقافية، وأدركت كنهها، ورصدت نوعية العلاقات التى تدفع إلى التحرر من الموروث والسائد بحثا عن المغاير والمختلف ... وهذا ما حققته تجربة أريان منوشكين، وداريوفو، وأوغست أوبول، وغروتوفسكى، وأرتو وبيتربروك وهم يتعاملون مع ذاكرتهم المسرحية بواسطة السؤال النقدى الذى يفتت مكونات الثقافة الماضوية بهدف تركيب كتابة درامية تخلق ذاكرتها الجديدة

وهي تجرب الكتابة دون أن تضع تحديدات نهائية ومغلقة للممارسة المسرحية بدءا من نص المؤلف إلى نص المخرج إلى نص العرض والجمهور.

إن النص الدرامي الغربى الذى خلق إمكانيات حركيته من ذاته ومن رؤيته الجديدة للعالم،. أعطانا أثناء القيام بالتجريب - مجموعة من المفاهيم والمحددات الممكنة للنص الدرامى على اعتبار أنها ليست مختومة أو نهائية، وهو ما يمكن تقديمه كالتالى:

١ - النص الأساس :- وهو المنطوق "Le Texte à dire" الذى كتبه المؤلف والذى يضم نصوصا ثانوية أهمها الإشارات المسرحية و Didascalies indications scéniques وهى لا تهم المشاهد وإنما تهم القارئ "Le Lecteur".

٢ - يتوزع هذا النص بين الشخصوس بواسطة حوار يعطى كل واحد حظه فى التعبير ليصير الخطاب الذى ينتجه هذا التوزيع عاملا مساعدا على الترتيب، وعلى تطور هذه الشخصوس داخل فضاء من الخطابات المشتركة التى تمت بنيتها وانتاجها داخل جدل الأنساق والأفكار والإخبارات المتبادلة التى تكون نصا مفتوحا له خصوصياته المسرحية والفنية، سيما وأن النص الدرامى يعتبر عنصرا أولا من ضمن العناصر التى تكون جوهر العرض المسرحى.

٣ - إن المسرح ليس أدبا ينتمى إلى ما هو أدبى محض، أو يندرج فى فضاء أدبى خالص، وإنما هو نتاج يتعدى حدود الأدب ليخترق مجالات أخرى ترتبط بمفهوم الإخراج وأدواته الإجرائية، وبالعرض، وبكل العناصر المكونة للفرجة.

٤ - إن هذا النص المسرحى عندما نقاربه سيميائيا، فإننا نجده يتموقع داخل مجموعة من الأنساق الفنية المختلفة، وهو مايؤهله كى يكون نسقا دالا متعدد العلامات المستندة - أثناء العرض - على المنطوقات والحركات والألوان والصور المختلفة كبنىات أساسية فى عالمه السردى المحدد بالعلاقات العاملة فيه.

هذا الجدل ما بين النص الدرامى، وبين الركح (السينوغرافيا/ الإخراج) تضعنا أمام العلاقات النصية المكونة للعرض، وذلك بوجود شيئين أساسيين فى هذا الجدل:

١ - إما أن الركح يبحث عن تقديم وقول النص لتأسيس علامات النص.

٢ - وإما أنه يضع هوة بينه وبين ما هو أدبى ليلغيه لتصبح الإشارات المسرحية أساس الحركة فى غياب الكلمة/ المنطوقة، وهو ما نجده فى الميم واللباتوميم والباليه.

إن النص المسرحي التجريبي - هو الذى يتيح إمكانات تحقيقه ليصبح عرضاً منظماً لنسق من العلامات التى تتحرك وتتمفصل مع علامات لسانيه للحوار، وفى الوقت ذاته تعطى لخطابات الشخص أبعادها التخيلية.

من هذه المنطلقات يصعب فهم انتاج النص المسرحي، أو تحديد هويته أو قراءته إلا إذا وضعنا فى اعتبارنا الخطوات الإجرائية التالية:

١ - إن كتابة نص مسرحي لا تتحقق إلا بتوفر العناصر التى تجعل من النص المسرحي نتاجاً متوفراً على خصوصياته وميزاته المسرحية وهو ما يطلق عليه "Théâtralité".

٢ - الوعى بميكانيزمات الكتابة الدرامية، والتعرف على أسرار الكتابة من أجل تجاوزها لبناء المغاير والمدهش والمختلف. ذلك أن هذه الميكانيزمات تعطى للحوار وللحكاية ولل فعل وللموضوع وجودهم الذى يختلف من تجربة إلى أخرى، ومن مبدع إلى آخر.

من هذا الاختلاف والتعدد الذى يحكم مسار الكتابة المسرحية - حسب مرجعياتها ومنطلقاتها ووظيفتها أو وظائفها - نقرب الآن من محاولات الانزياح عن كل جاهز أو محدد، أى الابتعاد عن كل مألوف ومتعارف عليه، وذلك من خلال التجريب فى كتابة النص الأدبي واخراجة.

ولنبداً بطرح الأسئلة التالية:

- ما مفهوم التجريب؟

- ما أهدافه وما مراميه؟

- هل هو حاجة آنية وعابرة؟ أم ضرورة فنية؟

### التجريب المسرحي وإشكالية المصطلح:

إن عسر تحديد مصطلح التجريب لإعطائه مفهوماً نهائياً ومختوماً، لا يعنى استحالة الحديث عنه ومقارنته والتعرف على دلالاته المتداولة فى تجربة المسرح. كما صاغتها خطابات المبدعين، خصوصاً وأنه من المصطلحات التى راجت فى الساحة الثقافية المسرحية العربية، فأصبح يمتلك حضوراً مميزاً جعله يحتل مكانته فى الجدل الثقافى والسجال



التنظيرى الذى يهتم بواقع المسرح العربى فى ثوابته ومتغيراته، وقفزاته النوعية التى تسعى إلى توسيع آفاق التأسيس، وبناء المغاير بالمغامرة الابداعية التى لا تقبل بالكائن والموجود.

العصر فى تحديد هذا المصطلح يجعلنا نتعامل مع تداوله بنوع من الحذر والحيطة والتوجس، لأن رواجه، وحضوره فسى سيرورة العمل الثقافى العربى يعطيه اختلافات فى الوظيفة التى يحملها معه حسب المرجعيات التى تحركه، والخلفيات التى ترسم له كينونته.

ولعل الرجوع إلى ما أنتجه موقف المبدعين العرب من التجريب سيقربنا من الدلالات العميقة التى تحرك مفاهيمه وأهدافه ومرامييه مثل:

١ - التحرر من التقنيات القديمة وتجاوزها.

٢ - الثورة على المؤلف، وعلى كل ما يصادر حرية الإبداع والمبدع.

٣ - المغامرة الإبداعية والكشف عن مفردات جديدة تتلاءم مع متطلبات وطبيعة العصر.

٤ - الإستفلاة من التطورات التكنولوجية لتطوير تقنيات المسرح.

إن كل هذه الدلالات ناتجة عن رواج هذا المصطلح لدى الغرب بعد أن وضع الفريد جارى أسس المسرح التجريبي فى مسرحية «أوبوملكا» فامتد تأثيره فيما بعد ليفرض سلطته التجريبية على جيوم أبولينير، والدادية، ثم السريالية وانتونان ارتو.. واتجاه العبث وغيرها من الاتجاهات الحديثة التى عرف بها جملة من الباحثين نذكر منهم الدكتور سمير سرحان.

وفى رأينا أن تكريس هذا المصطلح فى الممارسة المسرحية العربية يرجع إلى العاملين الأساسيين التاليين:

١ - التأثير الذى مارسه المدارس الغربية «المسرحية» بتياراتها واتجاهاتها على المسرح العربى أثناء عملية الثقافة خصوصا مع بداية الستينيات. هذه المدارس التى تنطلق كلها فى التجريب المختبرى الذى يجمع بين التنظير والممارسة، فهناك الهدم للوصول إلى بناء المغاير، وهناك ثقافة السؤال لكتابة المتنوع والمتعدد والمفاجئ كما تحقق ذلك فى مسرحية «ثديا تيريزياس لابولينير».

٢ - بحث المسرحين العرب على «قالب مسرحى» لتأصيل الفرجة العربية بواسطة الرجوع إلى مرجعيات مختلفة كالتراث العربى، والذاكرة الجمعية، والظواهر المسرحية العربية بهدف تفجير مسكوتها، واستنطاق صامتها لانتاج خطاب له حركيته الخاصة وصوته المميز.

إلا أن هذين التأثيرين - ورغم تفاوت حدة التأثير ومستوى الضغط الذي مارسه على المسرح التجريبي العربي - فإن مفهوم التجريب الذي أعلن عن وجوده في الممارسة مع مسرح الجيب عام ١٩٦٢ بإدارة سعد أردش، لم يتبلور بشكل واضح وجلي، وهو ما أكدته رياض عصمت أثناء حديثه عن التجريب بقوله: «إن مفهوم التجريب في المسرح العربي عموماً - والمسرح السوري خصوصاً - مفهوم إشكالي مبهم. إنه يشير إلى عدة افتراضات متعارضة، يتصل بعضها بمعنى الكلمة الحقيقي في المسرح العالمي، وينأى بعضها الآخر تماماً عنه باتجاه مفاهيم محلية مغايرة، ليس هذا مستغرباً على أية حال طالما أن النقد العربي يفتقر في حالات كثيرة إلى دقة المصطلح وإلى تماسك المنهج<sup>(١)</sup>».

وعندما نستعرض مواقف بعض المسرحيين من التجريب، نجد أنها متناقضة وهي تقدم مشروعها أو رؤيتها للعملية المسرحية في إطار التجريب. وهذا التناقض - في حد ذاته - مسألة إيجابية لانه يعمق الجدل الثقافي حول هذا المصطلح الوافد على المسرح العربي مع بداية الستينيات كمرحلة عرفت كثيراً من التحولات والتبدلات في الوعي التاريخي العربي وما تركته من تأثير في الحركات الفكرية والثقافية والفنية لانتاج أسئلة المرحلة، والتي لا تزال تملك شرعيتها إلى الآن لانها المحرك الأساس لمفاهيم التجريبية.

من هذه الاسئلة:

ما عساها تكون التجريبية؟

ما منطلقاتها؟

ما مردوديتها وتأثيرها في مسار المسرح العربي؟

لقد أعطيت أجوبة كثيرة عن هذه الاسئلة إما في شكل نظريات للمسرح العربي؛ وإما في صيغة باحثة عن إمكانيات تأصيل الظاهرة المسرحية في الوطن العربي لترسيخها ونكريسها؛ فكان د. يوسف إدريس وتوفيق الحكيم و د. علي الراعي رواداً في هذا البحث أما الاجابة ذات الخطاب الاقناعي الذي يفهم معنائية التجريب في علاقتة بما هو أدبي وتاريخي فيقدمها نجيب سرور راداً على السؤال الهام: ما عساها تكون التجريبية؟

(١) رياض عصمت «ضوء المتابعة» دراسات تطبيقية في المسرح العربي. منشورات وزارة الثقافة والإشاد القومي - دمشق ١٩٨٣، ص: ٦٧.

يقول: ؛ إنها رؤية جديدة فى الشكل أو فى المضمون، فى التأليف، فى الاخراج، فى التمثيل؛ فى الوسائل التعبيرية- فى التكنيك... إنها فى النص الذى يقدم من خلال رؤية جديدة تماما؛ ولو كان قديما قدم أبو الهول. وفى الاخراج إذا استطاع أن يشير إلى آفاق جديدة؛ وي طرح قضايا جديدة؛ ويحاول البحث لها عن حلول، ويستخدم وسائل تعبيرية جديدة، ثم هى فى التمثيل إذا استطاع أسلوب ما فى الأداء أن يحقق إقناعا لم يحققه الأساليب السائدة.. وفى التكنيك إذا استطاع أن يطوع مكتسبات التقدم العلمى للمسرح، وأن يطوعه لها.. إنها بكل إضافة عميقة وجذرية وجوهرية ... كل إضافة تؤكد أن فى الامكان أبدع مما كان، وتفتح طريق النمو والتطور... كل إضافة حقيقية على خشبة المسرح، فى عناصر العرض جميعا أو فى عنصر منها تمهيدا لأحداث تغيير فى الصالة، فى أذهان وأذواق ومفاهيم الجمهور - الناس - الشعب - أما حصر التجريبية فى أحد المفاهيم الضيقة السابق ذكرها فيؤدى بالمسرح إلى الاختناق والموت، وهذا ما لا نريده للمسرح الجيب ولا للمسرحنا المصرى<sup>(١)</sup>.

ويبقى أن أهم خصوصيات التجريب ومنطلقاته هى:

- ١ - التمرد على المسرح السائد كبنية قائمة غير قابلة للتغيير.
- ٢ - الاعتماد على حفريات جديدة لاكتشاف أساليب وجماليات لهذا المسرح المبحوث عنه.
- ٣ - ربط التجريب بأفق جديد للنص، للاخراج، للعرض فى علاقتهم بصيرورة المجتمع العربى.

هذه المنطلقات والخصوصيات نجدها حاضرة - بتفاوت - فى تجريبية المسرحيين العرب، سواء لدى كتاب النص المسرحى أمثال صلاح عبدالصبور، الفريد فرج، نجيب سرور، سعد الله ونوس، على عقله عرسان، رياض عصمت، عز الدين المدني، محمود دياب، عبدالرحمن الشرقاوى، وعلى سالم، وسعد الدين وهبة وميخائيل رومان، وجورج شحادة، أو لدى المخرجين أمثال ريمون جباره، روحيه عساف، د رفيق الصبيان، أسعد فضة، ابراهيم جلال، قاسم محمد، عبدالقادر ولد عبد الرحمن كاكى، زيانى الشريف، الطيب

(١) نجيب سرور - حوار فى المسرح، ص: ٧٢ - ٧٣.



الصادقي، المنصف السويسى، خالد الطريفى د. صلاح القصب، عقيل مهدى، هانى الهانى، كرم مطاوع. إضافة إلى الجماعات المسرحية: السرداق، المسرح المتجول، المسرح الجديد، الاحتفالية، مسرح الشوك، والحكواتى والفوائيس... مسرح فو والمسرح الجديد والمسرح المثلث بتونس.

هؤلاء بدأوا الاشتغال على الخطاب المنطوق والمرئى لاعطاء جماليات جديدة للمسرح العربى نمشياً مع التجريب الحقيقى الذى حدده معجم المسرح لـ "Partrice Pavis" كالتالى: «إنه المسرح الذى يتخصص فى البحث عن الاشكال التعبيرية الجديدة، وفى حالات الممثل، والتسأول والنظر فى مكونات الفعل المسرحى. وعلى العموم فهو قليل الاهتمام بالمردود المادى، لأنه يتجاوز التجارة المسرحية السائدة. وكل مسرح جديد بهذا الاسم يجب أن يخضع - جزئياً على الأقل - إلى نظام دائم للتجريب، ولا يستغل التقنيات المتعارف عليها، بحيث أن التجريب لا يتحدد بطليعة مكتومة ومنكمشة على نفسها..»<sup>(١)</sup>.

إذن وبعد التعرف على مفهوم التجريب نطرح السؤال التالى: كيف دخل المسرح العربى مجال التجريب على مستوى الممارسة لإلغاء النموذج الجاهز: فى نص المؤلف، ونص المخرج؟

## ١ - النص الأدبى أو إلغاء النموذج الجاهز؟

إذا كان التكرار والتعود على التكرار يعطى الشرعية الزائفة للكتابة، فإن الابداع الحقيقى يرد لهذه الكتابة شرعيتها لأنه غير موصول بالقيم الماضوية العتيقة، وغير مرتبط بالصيغ الثابتة التى تردد المفاهيم وتلو كها دون مساءلتها. إنه الفعل الذى يتم داخل الاختيار وليس الجبر، فى فضاء الحرية وليس الاكراه وذلك حتى يصبح النص الدرامى التجريبى:

١ - يحيل على عالم الأشياء والشخصيات والأحداث الواقعية والمتخيلة.

٢ - أن يحدد عوالمه انطلاقاً «من وظيفته الشعرية» كما حددها جاكسون.

٣ - يعتبر نفسه نصاً مثقوباً كما تقول «أن أوبرفيلد» فى كتابها «قراءة المسرح» إلى أن يملأ هذه الثقوب المخرج باعتباره مبدعاً ثانياً. وهذا التجاوز للنموذج القائم يقربنا من المفهوم الذى قدمه عبد الفتاح كليبوط عندما قال: «إن كل نوع أدبى يفتح» «أفق انتظار»

(١) Dictionnaire du théâtre: Patrice Pavis Termes et Concepts de L'analyse Théâtrale - Edition Sociales.

خاصا به. كيف يتكون أقف الإنتظار؟ عندما يطلع القارىء (أو المتفرج) على مجموعة من المآسى. فإنه ينتبه إلى العناصر التى تجمع بينها. وعندما يطلع على مأساة جديدة؛ فإنه ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التى سبق له أن أفرزها (عادة بصفة ضمنية) النوع يتكون عنما تشترك مجموعة من النصوص فى إبراز نفس العناصر..

هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية؛ فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر؛ أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية (المسيطرة) فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو فى الحالات القصوى يخلق نوعا جديدا؛ ولجدير بالذكر أن الاختلال بالنوع يعتبر حسب الثقافات والعصور تقصيرا مذموما أو فضيلة يرحب بها<sup>(١)</sup>.

نستخلص من هذا أن هناك عناصر أساسية تكون منطلق الإبداع تجعل كاتب النص الدرامى يتحرك بها ويجرب مكوناتها؛ وهناك العناصر الثانوية التى يمكن الاستغناء عنها؛ وذكر القواعد هنا لا يعنى أنها ثابتة ومقيدة لمبادرة الإبداع والمبدع؛ أى ترسم له الرقعة الضيقة والمساحة المحددة كى يتحرك فيها لأنه لو حدث هذا فسيلغى حضور الإبداع والتجريب سواء فى الكتابة أو فى الإخراج أو فى النقد.

وعن إشكالية كتابة النص المسرحى العربى كانت مجلة فصول المصرية قد وجهت إلى بعض كتاب المسرح فى مصر مجموعة من الأسئلة بهدف التعرف على الوظائف التى تمارسها التجريبية لتأسيس مسرح عربى. وكانت الأسئلة كالتالى؛

ما موقفك من فكرة التجريب؟

وهل حاولت شيئا من هذا؟

وما النتيجة؟

من خلال إجابات توفيق الحكيم ولعمان عاشور، ويوسف ادريس والفريد فرج، ورشاد رشدى ندرك أن مفهوم التجريب وممارسته فى كتابة النص الدرامى كانت وشيجة العلاقة بقناعة كل مبدع، ويتموقعه فى وسطه الاجتماعى والسياسى والثقافى، بل ويتموقعه من

---

(١) عبدالفتاح كليطو «الأدبى والفراية» دراسة بنيوية فى الأدب العربى - دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى - أيار (مايو) ١٩٨٢، ص: ٢١ - ٢٢.

القبول أو الرفض للأصيل والمستورد، والمكتسب وبكيفية التعامل مع كل التراكمات الموجودة. فهذا توفيق الحكيم ورغم أنه أخضع تجربته المسرحية للتجريب فهو ينفى محاولاته في هذا المجال. فيقول: فكرة التجريب في المسرح مطلوبة، وفي كل شيء، ولكنى لم أحاول شيئا من هذا<sup>(١)</sup>.

إن نفي توفيق الحكيم للتجريب في تراكماته الإبداعية، في نظيراته، ومواقفه من مكونات المسرح العربى لا يمكن بحال من الأحوال، إخفاء تفاعله مع التجارب الغربية، واستفادته من مكونات الثقافة الشعبية، والأسطورية الفرعونية، والقصص العربية، والتراث اليونانى لصياغة هذه المكونات فى النص المسرحى، وفى الكتابة فى موضوع المسرح مما أفرز لنا جملة تجارب فى ربرتواره المسرحى بدءاً من المسرح الذهنى إلى «الامعقول»، إلى مسرح المجتمع. إنه التنوع الذى ينفى نفي الحكيم لفكرة التجريب، ويؤكد على ما تخفيه كتاباته من بحث على التراث، وعلى القالب المسرحى الذى يعطى للمسرح العربى بعده الإنسانى فى النص الدرامى.

أما نعمان عاشور فلا يعترض على فكرة التجريب، ولا يرى عائقاً فى النظر فى ما يملكه المسرح العربى من خصوصيات يمكن تطويرها إلغاء لكل الموانع التى تقف فى وجه تحقيق كتابة درامية. وفى هذا يقول: أنا لا أعارض على نظرية التجريب، سيما بالنسبة لنا هنا فى مصر، وفى أى بلد حديث العهد بالدراما المسرحية<sup>(٢)</sup>.

فى هذا المفهوم للتجريب تكمن رؤية نعمان عاشور القائمة على الجمع بين المتناقضات فى المجتمع المصرى لتقديم شخصيات واقعية مستمدة من الصراع الطبقي لتقديم خيوط اللعبة الأيديولوجية، وما تنسجه من علاقات يكشف عنها نعمان عاشور فى حوار الشخصيات النمطية التى غالباً ما توصل فكره عبر تجربيته القائمة على المنحى الاجتماعى. لكنها لا تنفى اهتماماتها بتحويل كتابة النص الأدبى إلى ما يستجيب لهذا المنحى كى يختلف كما كتبه محمود تيمور وفرح انطوان بل حتى توفيق الحكيم وأحمد شوقى «ولكن هذا لا يعنى أننى لا أفيد أحيانا من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب

(١) مجلة فصول: مجلة النقد الأدبى - المسرح اتجاهات وقضايا (٣) المجلد الثانى - العدد الثالث -

أبريل / مايو / يونيو ١٩٨٢ الفن المسرحى من خلال تجاربهم توفيق الحكيم، ص: ٢١١.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢١٦.



التجريبيين في دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية، لأنى أعف عن التجريب ما دام معينا لى على خدمة الرؤية التى أقدمها<sup>(١)</sup>.

أما يوسف ادريس فالتجريب عنده: شىء ضرورى، لكن التجريب ليس هو التجريد... كلما اختار الانسان موضوعا جديدا بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح، ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصودا لذاته، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه<sup>(٢)</sup>.

المعروف عن يوسف ادريس انه صاحب الدعوة الرائدة إلى مسرح عربى، وإلى ظاهرة التمسرح، والاستفادة من السامر الشعبى، لجعل الشكل المسرحى المصرى قريبا من ذاكرة المتلقى وإدراكه، وشعوره. إن يوسف ادريس لا يبعد من اهتمامه هذا الولع الشديد بالمغامرة الابداعية اللاغية لكل تقليد، والمحرضة على المغامرة الهادفة التى لا تفصل الشكل عن مضمونه.

أما الفريد فرج فيقول عن تجربته المسرحية: «مارست التجريب، وأحب أن يمارسه غيرى، وقد مارسه من جيلنا والاجيال السابقة كثيرون جربت «التراكيب المسرحية الشعبية» وهى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكسار. وذلك فى مسرحيتى «عسكر وحرامية» وجربت «الميلودراما الشعبية» فى «جواز على ورقة طلاق» وجربت صياغة الكوميديا بالفصحى واتخاذ جو التراث الشعبى والأدبى إطارا مسرحيا. وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية. وجربت المسرح السياسى الحديث فى «النار والزيتون» كما جربت موهبتى فى الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والمسرح التعليمى ولم يمنعنى النجاح أبدا من التجريب فى مجال جديد على<sup>(٣)</sup>.

ومن أجوبة توفيق الحكيم ويوسف ادريس ونعمان عاشور والفريد فرج ندرك أن الموقع الذى يحتله الاهتمام بمسألة التجريب فى المسرح العربى كان من أساسيات كتابة النص المسرحى لدى كل مبدع، وهذا يؤكد الحقائق التالية فى عملية الكتابة الدرامية:

١ - عدم الاقتصار على مراعاة القواعد السائدة أو اقتفاء خطى كبار الكتاب المبدعين.

٢ - تجاوز علاقة الاستنساخ مع النتاج المسرحى المتداول.

(١) المرجع نفسه، ص: ٢١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٢٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٢٧.

٣ - تحقيق علاقة تحويل داخل «المسرح» تتجلى فى نمط الكتابة البديل.

٤ - إقامة كتابة على أساس دينامى يحول هذه النصوص داخل الاطار التعبيرى العام (المسرح) كى تقوم بوظيفتها الاجتماعية داخل لحظتها الخاصة.

٥ - بهذا التجريب يتجنب المحرب التكرار واختيار الكتابة الجاهزة وهو ما أسميناه إلغاء النموذج الجاهز.

وهذا المفهوم للتجريب، لم يقتصر على المسرح المصرى بل وجدنا هذا النزوع إلى تغيير مسار المسرح فى أكثر من قطر عربى، ولدى أكثر من مبدع وكاتب وناقد. فسعد الله ونوس يسعى إلى الخروج على السائد، ويخاف من سقوط التجريب فى الحدود الشكلية، أو التعامل مع الأنظمة التى تزيف الوعى. وفى حديثه عن تجربته المسرحية يقول «عندما بدأت فى كتابة المسرح لم يكن هاجسا لدى أن أجدد فى المسرح أو أبتكر أشكالا جديدة. أو أوصل المسرح العربى التقليدى. فقط كنت أبحث عن فعاليته للتاريخ الذى أعيشه.. وكان على أن أسأل كيف أصوغ تجريبتى الفنية بصورة تحقق لى تفاعلا خصبا مع الجمهور المشحون بالهزيمة.. التواق إلى تجاوزها - والوصول إلى حلمه الوجدوى كيف أتواصل مع الجمهور لكى نمضى سويا إلى انجاز جديد(١)؟

ومن الشروط التى يضعها سعد الله ونوس للتجريب فى النص الدرامى، تحفظه من استعارة الأشكال الجاهزة، أو القائمة، لأنها غير كافية لتأصيل المسرح العربى وتوكيده على استفادة الكتابة من المناخ الاجتماعى ومن التراث العالمى حتى يتمكن من أن يبتكر نفسه مع كل تجربة أدبية، ومع كل عرض أخذنا بعين الاعتبار الزمان والمكان الذى تتم فيه، والعلاقة بينه وبين الجمهور الذى يجب نقد وضعه السلبى الساكن الذى يتخذه فى المسرح، والدعوة إلى تنشيط خياله بحثا عن لحظة تفاعل جدية ومثمرة قائمة على السؤال والتأمل والمحاورة فى فضاء تنبثق منه اللحظة المسرحية فى مسرح تنكشف فيه جماعية الفعل والوعى.

هذه أهم التوجهات التى طبعت اهتمام المسرحين العرب، بالنص وهم يجوبون آفاق البحث عن أسس مغايرة للكتابة الدرامية، هذه التوجهات التى يمكن حصرها فى:

---

(١) سعد الله ونوس فى لقاء مفتوح (تابع اللقاء: الأمير أباطة) مجلة المسرح التجريبي - وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى الثانى - الاثنين الموافق ٤ سبتمبر ١٩٨٩، ص: ٤.

- جعل الكتابة المسرحية تشبه مكانها وزمانها وجمهورها وما يعيشه من قضايا واهتمامات مختلفة.

- جعل المسرح ظاهرة شعبية تشبه الاحتفالات والأعياد والطقوس الدينية والاجتماعية.

- إن المسرح فن وصناعة، وفكر له وشائجه بالأسئلة الاجتماعية والسياسية والوجودية والدينية.

- للكتابة مستويات متعددة تبدأ بالكلمات، ثم بالأشياء، ثم بالجسد.

هنا وبعد أن أفضى بنا الحديث عن الكتابة إلى هذه النتائج نتساءل هنا:

- أين تكمن العلاقة بين هذه المستويات؟

- ما العلاقة بين الأدبي ونص الإخراج؟

وهل الإخراج نقل لما هو أدبي؟ أم إبراز علاقات غير لغوية في عملية الترتيب؟

هذه التساؤلات تنقلنا إلى الحديث من مستوى الكتابة الأدبية، إلى إبداع الحركة في العرض كما قدمها بعض المخرجين العرب.

### نص المخرج : أو الإبداع في كتابة الحركة :

تنتج العلاقة بين النص الأدبي والسينوغرافي عرضاً يصير من وجهة نظر علامانية نسقا يتألف من مجموعات متضامنة تضامنا عضويا لبناء صورة سمعية وبصرية شاملة ومتجانسة - نتاج العجيب والغريب بفنية وجمالية بليغة. وهذا ما يجعل من المسرح نظاما دلاليا له أبعاد متعددة، لأنه يكمل بناء ذاته بأنظمة دلالية مجاورة له، كالموسيقى والرقص، والفنون التشكيلية، والهندسة وغيرها، وفي نهاية الأمر يصير نظاما متعدد الأصوات كسمفونية انجبارية (كما يحدد ذلك رولان بارت) لأن كل شيء في المسرح دال بدرجات متفاوتة.

هذه المفاهيم التي توظف العملية المسرحية جعلت الوعي بتكون المسرح، وبالأشكال التي تشكل العرض مخففات نقلت الكتابة إلى الفضاء المسرحي لانتاج الصورة وإلى تجريب جديد أعطى للمسرح العربي تنوعا في التعامل مع الطقوس المسرحية بهدف استقطاب المتلقى العربي بما هو جمالي كوسيلة اغرائية للتواصل والانصات. وفي هذا المجال ندخل تجربة سعدى يونس. وعونى الكرومى. وصلاح القصب، وقاسم محمد، والحبيب شبيل،



والشريف زيانى، والمنجى بن ابراهيم، وسامى عبدالجميد، ويعقوب شدرأوى، وسمير العصفورى وجواد الاسدى، وفواز الساجر وغيرهم ممن أحدثوا فقرة نوعية فى صياغة خطاب مسرحى يحمل وظيفة جمالية مسكونة بصياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة بالفعل المسرحى وقد صار ينظم فوضى العناصر المتناقضة بجمالية خاصة أثناء المشاهدة.

ولاشك أن الوعي بمكونات اللعبة المسرحية هو الذى دفع بهؤلاء المخرجين كى يجربوا، ويضيفوا إلى تاريخ المسرح العربى ما يحركه، ويغيره من الداخل، ليس ظاهريا أو بالشكليات المفرقة فى تجريب عرضى منفصل عن واقعة وإنسانه، وإنما بالدلالات العميقة والرموز البليغة. تظهر هذه الاضافة فى تجربة سعد أردش الذى يقدم رؤيته ومفهومه للاخراج كالتالى: «لاشك أن كل عمل تناولته بالاجراج كان يشكل منطلقا ينبع من علاقته بالمجتمع المصرى - أولا - والعربى ثانيا - سواء كانت هذه العلاقة نابعة من قضايا موضوعية تخلق الضمير الاجتماعى المصرى، أو العربى أو كانت قضايا مهنية تقتضى مزيدا من التجريب لتطوير البنية المسرحية العربية أو الثقافة المسرحية العربية عند الجماهير، وعلى سبيل المثال فإنى عندما قدمت مسرحية صمويل بكيت (نهاية اللعبة) كافتتاح لمسرح (الجيب) فى مصر كان منطلقى الأساسى محاولة اللحاق بمواكبة المسرح العالمى فكرا وتقنية كفنانيين وكجماهير. ولكن عندما قدمت (الانسان الطيب) أو (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت كان منطلقى ما أستهدفته هذه المسرحيات - وغيرها من مسرح بريخت الملحمى من توضيح عقلانى ومنهجى للعدالة الاجتماعية، وفكرة المستغل والمستغل فى التركيبة الرأسمالية<sup>(١)</sup>».

إن مفهوم التجريب فى الاخراج لدى سعد أردش لا يخرج من دائرة الوظيفة التى حددها، والتى على ضوءها يمارس مهامه وهو يتفاعل مع تجارب عالمية يقدمها من وجهة نظره الخاصة كى يوجه المتلقى وجهة يملئها النص الدرامى بعد أن أبدعه الاخراج بوسائله الخاصة. إنه المفهوم الذى يربط ما بين الايديولوجى والدرامى والجمالى على اعتبار أن هذا الاختيار هو فى جوهره انتماء ينفى براءة الخطاب المنطوق والرئى ليورط المتلقى فى الفعل المسرحى كما صاغته قناعات المخرج.

(١) التأسيس العدد الأول - السنة الأولى يناير ١٩٨٧. لقاء مع المخرج المسرحى سعد أردش - أجراه محمد قيسامى، ص: ٩٢ - ٩٣.

أما سامى عبدالحميد فله وجهة نظر مغايرة فى الموضوع لأنه يرصد خطوات العمل، وطريقة التعامل مع الأدبى فى أسلوب إخراجيه وفى هذا يقول: «إننى من المخرجين التجريبيين، وأنا أكثر ميلا إلى «مسرح اللامسرح» كما أن هناك أكثر من مخرج عربى يقف ضد الأسس التقليدية الجامدة للمسرح - وقد طبقت هذا فى مسرحية «لا عبود الكرفى» وكذلك فى «ملخمة كلكامش»<sup>(١)</sup>.

ويمكن هنا أن نحدد أهم هذه الخطوات التى قدمها عبدالحميد كمشروع وجده لنفسه تطبيقا فى أكثر من مسرحية حتى نقرب أكثر من مكونات هذا المشروع وهى كالتالى كما يقول:

«تعتمد تجربتى فى مجال التمثيل والاخراج على الأسس التالية:

- ١ - الايمان بجماعة العمل وتبادل الآراء بين جميع العاملين.
- ٢ - الايمان بأن المخرج هو المؤلف الثانى للنص المسرحى.
- ٣ - اعتماد التجريب من أجل التجويد والتنويع ضد الجمود.
- ٤ - اعتماد البحث عن بيئات متنوعة للعروض المسرحية المختلفة.
- ٥ - اعتماد الدقة على تكنيك الممثل، واعطائه حرية التصرف باعتباره عنصرا جوهريا فى الإنتاج المسرحى.

٦ - اعتماد إضافة مصمم الديكور والملابس إلى العمل الفنى باعتبار أن الفن المسرحى فى الوقت الحاضر يعتمد أساسا على التشكيل والعناصر البصرية<sup>(٢)</sup>.

هذه المفاهيم الجديدة للأخراج أعطت لممارسة المخرجين العرب أدوات جديدة غيرت وبدلت الأسلوب الكلاسيكى الذى كان مع جورج أبيض وزكى طليمات وعزيز عيد وفتوح نشاطى، وعبدالرحيم الزرقانى، حيث كانت هناك السلطة المطلقة للكلمة والصوت والاندماج الصادق والالتزام بالنص واللقاء. أما المفاهيم الجديدة التى كونت جيل المخرجين

---

(١) ألف باء عدد ٦٨٦ تشرين ٢ - ١٩٨١ - مقابلات سامى عبدالحميد ورحلته مع المسرح. أجرى الحوار أمين جواد ص: ٤٩.

(٢) سامى عبدالحميد: تجربتى فى التمثيل والاخراج الأفلام: عدد خاص: المسرح العربى المعاصر عدد ٦ - ١٩٨٠ ص ١٩١.

بعد الستينيات فقد أصبح إبداع الفضاء لديها مقوما أساسيا فى نسج مكونات الصورة المسرحية. وهذا ما قام به ريمون جبارة وجلال خورى ورفيق الصبان وشريف خزندار كتجارب تتكامل مع أعمال على بن عياد والمنصف السويسى ومحمد ادريس وصقر الرشود وفؤاد الشطى وكاتب ياسين وعبدالقادر علولة والطيب الصديقى وغيرهم.

إذن وتأسيسا على ما سبق نقول إن أهم علامة تميز المسرح العربى - الآن - هو التوكيد الملح على تجاوز التقليد والنقل الأعمى للتجارب المستوردة. أو الأفكار والأنماط المقلدة. وهذا ليس معناه الانغلاق على الذات، أو العزلة عن الثقافة الانسانية، بل إنه دعوة إلى الاقتراب من العلامات المضيئة التى يتميز بها التوجه الجديد الذى بدأ يسكن المسرح العربى كعالم مركب من عناصر متعددة كلها تتطلب المعرفة والوعى والدراسة، والتبصير والسؤال النقدى لخلق مسرح يمثلك أسسا قوية تميزه بخطابه الأدبى.

والفنى بعيدا عن الاتباع، قريبا من الإبداع، وهو ما تنسج عوالمه كل التجارب الرائدة فى الوطن العربى من خلال تجريب واع بشروطه الاجتماعيه والحضاريه والانسانيه.

لكن إذا كان هناك فعلا للإبداع، وإبداعا للفعل، فلماذا نجد أن هذا المسرح العربى محاصر لا يجد القنوات الضرورية للانتشار والتنقل والوصول إلى الناس؟

ولماذا لا يستطيع المحافظة على النفس الطويل لمواصلة جهوده فى التجريب؟

إن عدم رواج المسرح له أسبابه التى تجعله محليا فقط لا يرقى إلى العالميه، فلا يستطيع أن يحتل موقعه ضمن باقى التجارب الأخرى التى أثبتت تجربته انها أصبحت محط اهتمام النقاد والدارسين. إن المسرح العربى موجود لكن وجوده العالمى محدود. وهو ما أثار فضول النقاد العرب كى يدرسوا هذه الظاهره باعتبارها داله على كينونه المسرح العربى وهو يبحث عن إمكانات رواج إنتاجه. هنا سنطرح السؤالين التاليين:

١... رواج الانتاج المسرحى متحقق أم لا؟

هل هو ممكن أم محال؟



## الفصل الثالث

---

# هوية المسرح العربى بين الاقليمية والعالمية

## رواج الانتاج المسرحى العربى بين سؤال المحلية وافق العالمية

### الاسئلة المغيبة فى الانتاج المسرحى العربى :

لقد كان اشتغال النقد المسرحى العربى معتمدا على التأريخ للظاهرة المسرحية التى سائر حركتها، وتابع تطور عروضها، فأبان عن دلالاتها وبنياتها ومكوناتها فى علاقتها بالترجمة. وبالاقتباس والإبداع، إما بالتراث العربى، أو بالعالمى. وإما بالتكرار عن طريق إعادة الموروث والمستورد.

إنه الإشتغال الذى كان - ولا يزال - يطمح إلى التعرف على التطور الذى يحرك الوعى بميكانيزمات كتابه النص المسرحى؛ وجعله منطلقا لإبداع العرض وذلك داخل صيرورته التاريخيه فى علاقتها بالجمالى والأدبى الذى يمارس تأثيره على الملتقى إما سلبا وإما إيجابا.

ولعل الاهتمام بحركيه المسرح العربى من هذه الزاويه، وبأدوات إجرائيه يراد بها مقاربه الموجود فى الظاهر والمعلن عنه، لم يعط إمكانات جديده، ورؤى مختلفه لتناول كل القضايا المتعلقة بالمسرح الموجود، أوالمسرح المبحوث عنه، لأن التركيز على الجزء فى غياب الكل، وفصل النسق عن بنائه العام، الإجتماعى والثقافى اللغوى والحضارى كثيرا ما جعل القراءة النقدية التى فرضت هيمنتها على الخطاب النقدى العربى الموجود تلغى أو تبعد الأسئلة المرتبطه بالمسكوت عنه فى هذا الخطاب، لأنها كانت تؤجل الإعلان عن وجود هذه الأسئلة، لتترك الحديث عن الأدبى والفنى المتحققين فى العرض المسرحى، يقدمان منفصلين عن التحول، وعن الحركة، والتجاوز داخل النتاج المسرحى فى رواجه، ضمن مجاله الإجتماعى والسياسى والثقافى والمادى، وذلك لعدم توفر العوامل المساعده على الذبوع والانتشار لتحقيق التواصل فى أقصى درجات الوعى بطبيعة ووظيفة المسرح كلقاء وحوار ورواج ومغامرة للإكتشاف والتجريب، والبحث عن المغاير.

ويمكننا-هنا- استحضار بعض هذه الأسئلة المغيبة لجعلها مدخلا لمناقشة الرواج المسرحى، والعلاقه اللامتكافئه بين «الأنا» و«الأخر» وهوية المسرح العربى بين الإقليميه والعالميه، هذه الأسئلة هى كالتالى:

• - الرواج المسرحى العربى: هل هو متحقق أم لا ؟

- هل هو ممكن أم محال ؟

- ماهى المتحركات فى ذبوعه ورواجه ؟

- هل نجاحه -أو فشله- راجع إلى عوامل ذاتيه أم إلى عوامل موضوعية ؟

- هل هو متحقق إقليميا أم لا ؟

- هل لنا مسرح عربى / إفريقى استطاع أن يدخل المجال العالمى أم لا ؟

تجعلنا مثل هذه الأسئلة - وبحثا عن الأجوبة الممكنة نقول إن أهم أسلوب لمعالجة وفهم وتفسير مكونات الأطروحات المركزية فى قضايا النتاج المسرحى ورواجه، هو ضبط المصطلح-أولا- والتعرف على معناه، أوالمعانى التى اكتسبها بفعل التداول والاستعمال-ثانيا- لنخلص بعد ذلك إلى وضعه فى صيرورة الفعل المسرحى على المستوى المحلى والدولى .

## حول معانى الإنتاج والرواج المسرحى:

التوكيد على مصطلحي «الإنتاج» و«الرواج» وأستعملهما بشكل فضفاض ومطلق، فيه بعض من اللبس، والإشكال، ربما يؤدي إلى التشويش على الغرض من تداوليهما، لأن توظيفهما خارج الضبط العلمى، والتحديد المفهومى للدلالة المراد اعطاؤهما لهما فى سياق المسرح، يجعلهما سطحيين ومبتدلين إذا لم نضبطهما على المستويين الأدبى / الفنى والإقتصادى إنطلاقاً من الملاحظات الأساسية التالية:

١- إن النتاج والرواج المقصود هنا، ليس ذاك الذى يستهدف الربح المادى، والمردود الذى يدره شباك التذاكر بدراسات ساقطة، ومهازل رخيصة، ومشاهد فارغة تبتز أموال السذج لتعميم اليقين والعادة والمألوف.

٢- إن رواج الإنتاج المسرحى - المراد هنا - هو ذاك المرتبط بالقيم الجمالية التى تجعل المسرح يقول مجهوله، ويتجاوز معلومه ليكون محفزاً على تطوير المسرح، وعلى تقدم الكتابة الدرامية، إبداع العرض الذى يلج قضاء الرغبة المشاغب لكل سلطة - بإعتبارها قانوناً وممنوعاً ومؤسسة، سواء كانت متمثلة فى الكتابة وقوانينها الجاهزة، أو فى المؤسسة كسلطة، وهنا لا نعنى بالسلطة ممارسة الرقابة والحبس، لأن سلطة المنح والرفض - كما يقول ميشال فوكو - بعيدة أن تكون الأشكال الجوهرية للسلطة، فما هى إلا حدودها، وأشكالها الناقصة أو القصوى، إن علاقات السلطة هى علاقات إنتاجية<sup>(١)</sup>. وهذا ما يجعل المسرح - رؤياً للعالم تنتجها نوعية العلاقات السائدة بين المؤسسات التى تروج أيديولوجيتها عبر هذه القناة لتكريس الثبات والكسل الفكرى فى مقابل الرواج المسرحى النقيض الذى يوظف فى المتلقى كل غريب ومدهش ومقلق لاتلغى فيه إنشائية المسرح وما تحمله من خصوصيات رفيعة لأن وظيفته الشعرية ليست بلاغة صناعة، وإنما هى بلاغة إبداع، وتقبله - أيضاً - ليس استهلاكاً بل إبداعاً لأنه لا يتعامل مع العرض كعلاقة واحدة، وإنما فى كونه «شبكة من الوحدات السيميائية التى تنتمى إلى أنظمة مختلفة متآزرة».

---

(١) ميشال فوكو: لا لسيطرة الجنس، حوار أجراه: برنار هنرى ليفى - نشر بـ «النوفيل أو بسرفاتور عام ١٩٧٧ B. H Lévy بيت الحكمة ص: ٦١ العدد الأول، السنة الأولى ١٩٨٦ أبريل.



وتحديدا فإن مقارنة مفهوم الرواج والإنتاج لا تتم إلا عبر تيمة الوظيفة السياسية والإقتصادية التي تعد المسرح نتاجا يتحقق داخل الرواج عندما يتوفر رأسمال ثقافى يندرج فيما يمكن أن نطلق عليه «الإقتصاد السياسى للثقافة»، أى تدخل وتأثير الثقافة فى النظام الإقتصادى والسياسى. وهذا التحديد، سيبعدنا عن الفهم الذى كان يربط ربطا ميكانيكيا نجاح المسرحية برواجها، فيعادل النجاح مع الجودة، والفشل مع الرداءة، بل كان يؤدي بهذه الاحكام إلى السقوط فى التناقض حول نوعية العلاقات القائمة بين ما هو فنى وبين ما هو تجارى.

إن ثنائية النجاح والفشل، الرداءة والجودة والكم والكيف فى علاقهما بـ «الإقتصاد السياسى للثقافة» يجب ألا تحول بيننا وبين العودة إلى مركب أساسى للمسرح قبل أن يدخل فى «الرواج» كمرحلة من مراحل صيرورة الفعل المسرحى، ونقصد بهذا المركب مفهوم الإنتاج فى بعده الأدبى والفنى أى الفرجة باعتبارها إنتاجا متخصصا فى إنتاج المعنى، أو إنتاجية الركح. إنه النشاط المصاحب للعاملين فى الفرجة بدءا من المؤلف إلى الممثل إلى الجمهور/ المتقبل لرسالات واضحة ومرموزة تترك له الفرصة سانحة كى يلعب دورا فعالا فى قراءة الركح وإقتحام مجال المعنى فى صيغته المفردة والمتعددة. هذا الإنتاج للمعنى لا ينتهى طبعاً - بنهاية العرض بل يمتد فى شعور المتفرج، ويتعرض للتغييرات والتأويلات التى تنتج وتطور وجهة نظر المتلقى فى الحقيقة الإجتماعية<sup>(١)</sup>.

لكن كيف يمكن التعرف على حضور المسرح العربى فى الرواج الموجود؟

إن أفضل طريقة يمكن بها مقارنة واقع الرواج المسرحى العربى هو فهم العلاقة بين المسرحية، والمسرح، والرواج، فى صلتهم بالسياسة القائمة التى تختار مسرحيات بهدف إنتاجها، والإختيار هنا ليس بريها، فإما أنه يعول على التسلية الرخيصة وإما على التعليمية الهادفة إلى تغيير المتلقى من خلال طرح الأسئلة النقدية حول الموجود والمحتمل.

إن حضور المؤسسات فى الرواج يخرج المسرح من مجرد الحقل المحدود للكتابة (العرض) لينفذ تدريجيا داخل دواليب التسيير والهيمنة الإقتصادية والسياسية، وهذا ما

---

(١) Dictionnaire du théâtre patrice pavis - Termes et concepts de L'analyse théâtrale éditions sociales, p: 309 (بتصرف).

يجعله يندرج ضمن الرأسمال الثقافى الذى يوجد كإنتاجية حتى ولو لم يكن له أثر أو فعل إقتصادى، أى أنه رأسمال ثقافى منتج لذاته. وطبعاً وفى هذا الدخول تأتى أهمية رواجه كمسألة وثيقة الصلة بمختلف مكونات هذا الفن وقضاياه. «فتقدمه أو تأخره، حياته بين الناس أو موته رهين واقع ترويج الإنتاج المسرحى فكم من كاتب ومخرج قتل فى المهمل، وكم من ممثل قدير تبلد حسه وترهلت إمكاناته فماتت قدراته احباطاً، لأن المسرح لا يحيى لدى مبدعيه إلا باتصال الممارسة ومعاناتها، وهل يمكن أن تتصل هذه الممارسة إذا ما تعذر ترويج نتائجها الترويج المناسب»<sup>(١)</sup>.

يمكن أن نجيب عن السؤال المطروح بالحقيقة التالية، وهى أن المجتمع البشرى يتحد ويأتلّف فى معادلة الإبداع/ الإنتاج، والإستهلاك/ التسخير، ويختلف - أيضاً - فى الفارق بين نوعية الإبداع/ الإستهلاك، ونوعية الرواج للثقافات والفنون، والتفاعل بينها. والأخذ والعطاء الذى يجعل الطبيعة الدنيامية للظاهرة الثقافية، أو مركب العلاقات بين ثقافة معينة والمجموعات التى تحملها إما إنها «رمز القوة نحو المستقبل»، وإما إنها قوة جاذبة إلى الماضى.

والمسرح العربى الباحث عن رؤيا حديثة تعى شرط الإنسان العربى ومصيره، يظل فى رواجه رهين المحلية والمناسبات، والمهرجانات المسرحية العربية التى تصبح فرصة إستثنائية لرواج هذا المسرح فى فضاء المختصين والمتابعين.

وليس من شك أن حدائته فى بنية الثقافة العربية تأليفاً، وإخراجاً، يضعه فى تناقض مع الحدائنة الغربية، ومع التربة التى يريد أن ينبت فيها حتى يحقق وجوده، فى فضاء ديمقراطى يؤمن بالحوار والاختلاف والإبداع. إنه يبذل قصارى جهوده لتأسيس خطابه الذى يبدع رموزه وعوالمه للتعبير عن الواقع بغير الواقع، ليتأتى له خللخلة لامبلاة المتقبل، ليس كمختص، أو متابع، ولكن كجمهور عريض يصبح المسرح لديه إهتماماً أساسياً وقضية ثقافية هاجسها هو الإبداع وليس الإستهلاك والتكرار. إنها المظاهر التى تجعلنا ندرك: «أن ثقافة الإستهلاك، كما يقول أدونيس:» تشارك فى ترسيخ القمع والحيلولة دون التحرر، وندرك بالتالى الأسباب التى تجعل الأنظمة القمعية تشجع ثقافة الإستهلاك، فهى تشيع

---

(١) ورقة العمل: رواج الإنتاج المسرحى فى البلدان العربية والافريقية الندوة الفكرية للدورة الرابعة لأيام قرطاج المسرحية (٨) أكتوبر - ٦ نوفمبر ١٩٨٩.

الإعتقاد بأن التلبية التي تقدمها هذه الثقافة تطابق حاجات حقيقة، فتخلق إستنادا إلى الجماهير وباسمها، القيود التي تكبل بها الجماهير، إن الثقافة التي تستعيد القيم الموروثة والتي تشجعها الأنظمة كثقافة مشروعة، كحاجة ضرورية، تكشف عن ممارساتها الإيديولوجية القمعية، إنها رمز لقوة كابحة في إتجاه الماضي، لا رمز لقوة دافعه في إتجاه المستقبل<sup>(١)</sup>.

حين نتحدث عن هذا الواقع حسب تجليات المسرح فيه، فإننا نرسم لإشكالية الرواج مسالك جديدة لإنتاج قراءة الظاهرة في الثنائية الضدية التالية: «الأنا» و«الآخر» أو العالم العربي في علاقاته بالغرب أى الحضارة الغربية التي تشجع كل من يقلدها - لاكانفتاح إنسانى بل من منظور تبعى.

### «الآنا» و«الآخر»، والعلاقات اللامتكافئة:

لقد أدت التطورات والتحولات فى النظام العالمى إلى توسيع حقل الملاحظة، وإلى توظيف قنوات متعددة لتمرير المعرفة والمعلومات التى أفضت إلى اظهار جوانب خاصة فى العلاقات الدولية كانت مهمة من قبل، والآن أصبحت تشكل مركز الاهتمام فى هذا النظام، ونقصد بها، المسألة الثقافية، وعمليات الثقاف المعقدة والمتعددة التى لا وجود لنمط واحد لتحقيقها، ذلك أن هناك مؤسسات كثيرة تقف وراء كل مشروع ثقافى، سواء كانت هذه المؤسسات حكومات أو منظمات أو جمعيات أو هيآت رسمية أو غير رسمية.

والذى يهمنا من هذا الطرح - فى علاقة «الأنا» بـ «الآخر» هو الانتاج والرواج المسرحى بعد أن أصبح - ضمن المسألة الثقافية - يشكل قوة عميقة فى العلاقات الدولية، مما جعل نظام الأسئلة - حول هوية المسرح العربى ورواجه - يفرض تبديل نظام الأجوبة المتعلقة بفهم النظام الدولى كبنىات ذهنية وفكرية تتكون من أنظمة ثقافية مختلفة تريد فرضها على ذهنيات وثقافات أخرى برواج يشيع انتاجا وأنماط تفكير معينة من خلال هذه العلاقات اللامتكافئة بين «المنتج» و «المستهلك» مما يتطلب:

١ - اخراج هذا التلقى من التبعية المطلقة للمدارس الغربية وتقريبه من الوعى بالتبعية ومحاولة الانطلاق من الواقع المعيش أثناء التخطيط للمسرح العربى.

---

(١) أدونيس : الثابت والمتحول - بحث فى الإبداع والإبداع عند العرب. صدمة الحداثة. دار العودة - بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨، ص: ٢٤٨.



٢ - تحرير الدراسات الأدبية من مأزق المركزية الأوروبية التي تقسم العالم إلى شمال وجنوب، أو دول متقدمة وأخرى متخلفة، والتوكيد على تاريخية التحليل في علاقتها الجدلية مع مبادئ النظرية المسرحية، ومسألة الرواج المسرحي بشكل لا تبقى فيه المشاقفة فرضا للنمط الواحد والرأى الواحد، وتكريسا للاستيلا ب والاستهلاك، والابقاء على سطحية الثقافة المستعارة، خصوصا وأن استلاية الثقافة العربية السائدة لا تتجلى فى طابعها الاستهلاكي وحسب - كما يقول أدونيس « وإنما تتجلى أيضا فى تبعيتها لنمط الثقافة الرأسمالية الصناعية. وهى تبعية غير مرئية أحيانا، تموهها أفنعة إيديولوجية مختلفة. إن النقيض الرأسمالى الكولونيالى، على الصعيد السياسى، يبدو هنا، على الصعيد الثقافى نموذجا صديقا<sup>(١)</sup> ».

حين نتحدث عن النظام العالمى فالمقصود بذلك: النظام الذى يخرج من ثباته وسكونيته ليتحول ويتغير عندما يتصل بنظام آخر، وفى المجال الثقافى فإن تلاقى الثقافات يبرز لنا قدرة الأنظمة الثقافية إما على مواجهة الاستيراد الثقافى، واستيعاب الثقافة الخارجية بتحويلها إلى أجوبة قابلة للاندماج فى نظام أسئلتها وأجوبتها الكائنة والممكنة، وأما أنها تصبح غائبة عن مجال السؤال والوعى والنقد الضدى.

وفى هذا السياق يمكننا البحث عن هوية المسرح العربى والإجابة عن الأسئلة السابقة - ولعل أفضل رؤية يمكن تكوينها هنا، هو تقديم العالم العربى وإفريقيا من خلال لعبة الانتاج والاستهلاك، والغزو الذى يصنف هذا العالم بالمعيار الانمائى إلى بلدان «متخلفة» مقابل «متقدمة» وطبعاً فإن الغاية من هذه العملية البحثية هو التعرف على الأسباب التى جعلت العالم العربى مجتمعا استهلاكيا. يلاحق الحضارة الغربية كنموذج يجب أن يحتذى، ونمطا حضاريا معمما على العالم رغم تباين الإيديولوجيات والمذاهب والقناعات السياسية فيه وليكن هذا التعرف منطلقا من موقف الدكتور برهان غليون الذى يرى أن المجتمع العربى يشكل - من عدة وجوه «مثالا على هذا اللحاق المستحيل بالحضارة. فالمجتمع العربى اليوم مجتمع عصرى حديث فى نظام انتاجه المادى، الصناعى والزراعى. كما فى نظام انتاجه المعنوى والأدبى، وهو لا يشبه أبدا ما كان عليه منذ قرنين أو بعض العقود فقط. ومع ذلك فهو يبدو بعيدا جدا عن النموذج السائد للحضارة الراهنة، فى نظام

(١) المرجع نفسه، ص: ٢٢٠.

انتاجها المادى. كما فى نظام انتاجها المعنوى والروحى، أى فى قيمها الجوهرية. والهوة التى تفصله اليوم من أعلى الهرم الحضارى أعمق بكثير من الهوة التى كانت تفصل مجتمع القرن الثامن عشر العربى. أو التاسع عشر عن مثيله الغربى فى الفترة ذاتها. وهذه الهوة ستكون أعمق فى القرون القادمة بقدر ما أن تطور النظام الدولى غير متكافئ يخضع لقاعدة السلسلة الهندسية وليس السلسلة الحسابية<sup>(١)</sup>.

هذه المعطيات — إذن — يتعقد مكوناتها المحلية والدولية، وفى غياب رأسمال ثقافى عربى يدعم رواج المسرح، وفى غياب التخطيط وإمكانات إدراك كنه صدمة الحداثة، يصير انتاج المسرح العربى ورواجه محدودا، وتظل الأسئلة التالية مطروحة حول نوعية الإنتاج فى علاقته بـ «الأنا» وبـ «الآخر»:

— هل نؤكد على عجز المسرح العربى ونظامه الجديد عن استنبات مصادر ينابيع محلية تكون مدخلا للعالمية؟

— هل له حرته التى يبدع فى أجوائها؟ أم هناك مصادرة للإبداع والمبدع؟

— أمام هذا العجز والمصادرة نتساءل كيف نجعل المسرح العربى كونيا عوض أن يظل اقليميا؟

### هوية المسرح العربى بين الإقليمية والعالمية:

إن امتلاك روح العصر وجوهره، لا أعراضه، تتطلب إيجاد مسرح عربى يعتمد على انتاج حياته، ومعرفته وانشائيته بثقة ووعى يجعله يفرض تميزه أمام الثقافات القوية المسيطرة التى تحتكر مصادر وإمكانات الإنتاج المادى والثقافى بهدف توجيه النظام الدولى خدمة لمصالحها «القومية».

إنها المعادلة الصعبة التى جعلت المبدعين المسرحيين العرب يلحون على:

١ — تحديث البنيات الإجتماعية المتخلفة — بما فى ذلك البنيات الثقافية — وتحويل المسرح إلى اختلاف منتج له أرضيته الصلبة التى يتحرك فوقها.

٢ — التحول من الإستهلاكية إلى الإنتاجية.

---

(١) د. برهان غليون: الوعى الذاتى — منشورات عيون المقالات الطبعة الأولى ١٩٨٧ — الدار البيضاء، ص: ١٢١.

٣ - جعل الرواج المبحوث عنه - أو المتحقق في حده الأدنى - يحمي الذوق السليم ويدمر الثابت والمغلق والمتحجر.

٤ - بناء الذوق المستقبلي وذلك بإعادة النظر - بصورة نقدية - بمجمل القيم والنظم السائدة والأسس الحضارية والإيديولوجية بغية الدخول إلى العالمية بمسرح يتنمى إلى: روح العصر بمعاصرة دائمة ومتجددة تنطلق من الذات والزمان والمكان العربي لجعل اللحاق المستحيل بالحضارة الغربية ممكنا وذلك بتناج مرتبط بالحياة الاجتماعية وبتناقضاتها، بخفائها وجليها، لكن وكما يقول الدكتور عادل قرشولي: «لا ينبغي أن يتحول وعي الذات إلى انغلاق على هذه الذات. لا ينبغي للبحث عن الهوية القومية أن يتحول إلى بحث عن جواز مرور إلى محراب المهرجانات العالمية التي لا ترغب في قبولنا إلا على الصورة التي نريد لنا أن نكون عليها». لا ينبغي لبحثنا عن أنفسنا أن يستمد عناصره من رؤية الآخر لنا. علينا أن نواجه الآخر دون شعور بالنقص أو التعالي<sup>(١)</sup>.

من هنا فإن الانتقال من الإقليمية إلى العالمية يتطلب توفر مجموعة من الشروط والإعتبارات التي بها تحضر الأسئلة المغيبة، ونعطي للإنتاج والرواج أبعاده الحقيقية، وهذا لا يتأتى إلا بخلق سياسة ثقافية حقيقية، وتوفير دعم مادي، ورؤيا للعالم، ولغة مسرحية مشحونة بالتوتر والصراع والسؤال حول الثقافة وما تحمله من خلفيات غير بريئة. وهذا ما بدأت معالمه تتأسس في كتابة النص المسرحي والإبداع في الإخراج وفي الرواج الجديد ذي الملامح المغايرة في تجربة المسرح العربي الحديث.

- هل النقد المسرحي العربي موجود ضمن إشكالية التجريب أم لا؟

- وهل له حضور واع بمسألة النتاج المسرحي ورواجه أم لا؟

- وهل هذه الإشكالات تسمح للنقد بممارسة مهامه وتقديم له إمكانات القراءة؟

---

(١) د. عادل قرشولي: الأطروحات العصبية في المشاريع المسرحية ملاحظات على المنطلقات (جدلية القومى والعالمى) فضاءات مسرحية (عدد مزدوج) العدد (٥ - ٦) السنة الثانية ١٩٨٦، ص: ١٣ - ١٤.





## الباب الثانى





## الفصل الأول

# إشكالية المنهج والتخصص فى النقد المسرحى العربى

### الطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى :

لقد كان الاطار الصحيح والسليم الذى وضعنا فيه إشكاليه المنهج النقدى المسرحى - بكل ما يزخر به من عطاء وتناقض وإبداع وتجريب - هو إطار النقد الأدبى العربى، باعتباره - كان وما زال - مرجع كل قراءة للشعر، والرواية، وحتى للمسرح نفسه. إنه الاطار الذى مهدنا به للحديث عن النقد المسرحى لاعتبارات أدبية وفنية بها يتم إثارة كثير من القضايا المتعلقة بإشكالية المنهج النقدى وهو كما هو متوزع بين التقليد والتجديد، بين البحث عن نظرية غربية لهذا النقد. وبين الابقاء على الموروث النقدى العربى. هذا التوزع صار فى اشتغاله بمسألة البحث محكوما بهاجس توفير نظرية نقدية شاملة تكون على دراية وعلم بكل مكونات المعرفة النقدية وفى الآن نفسه تكون واعية بتأسيس عقلانية عربية متجددة تخرج العمل الثقافى من مأزق التكرار والاستهلاك، وتدخله زمن التجريب الذى يتم فيه استيعاب التجربة الغربية بشكل يتحقق معه تجاوز كل أفق ضيق، وكل وظيفة تحصر مهامها فى المحافظة على صرامة الأدوات لتصادر بذلك فعل المغايرة والإضافة.

لهذا الاطار - طبعا - علاقة وطيدة بكل مكونات الثقافة العربية، وإبداعيتها، ونتائجها الثقافى وما يتركه من تأثير على المسرح العربى، وعلى النصوص الدرامية، وعلى التنظير

للمسرح العربى. إنه المجال الواسع بقضايا تصوير موضوع النقد المسرحى وتصوير الفضاء الذى يتحرك فيه هذا النقد باعتباره قراءة لوضعية هذا المسرح، ومقاربة كل إشكالياته وطروحاته، سواء أكان الأمر متعلقا ببعض المفاهيم المسرحية المتداولة بين النقاد، أو تعلق الأمر برواج هذا المسرح وبعبس انتشاره أمام كثرة المعوقات الموجودة داخل مجتمع لم تتأسس فيه - بعد - الامكانيات الكافية - للتعريف بالعطاء العربى عالميا.

إن كل هذه العناصر المشكلة لخارطة هذا الإطار، تجعلنا نقول إن مسألة النقد الأدبى العربى، ووضعية المسرح العربى فى علاقتها بهاجس تأسيس هذا المسرح بتجريب يراعى خصوصيات وأدبيات وفنيات هذا المسرح، إضافة إلى شكل الكينونة التى يوجد عليها هذا المسرح عربيا وعالميا، كلها عوامل تجعلنا نعترف بالطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى، وبمآزق النظرية والمنهج فيه، لأن هذا النقد جزء لا يتجزأ من الحياة الثقافية والفكرية فى الوطن العربى بعد عصر النهضة، وطيلة الازمنة التالية التى تميزت بدخول الرواية والمسرح إلى الثقافة العربية، كما أنه جزء من الإطار الذى يتحرك فيه، ويتأثر به، يأخذ منه، يشبهه فى بعض خصوصياته وملامحه، ويختلف عنه فى بعضه الآخر، يأخذ ببعض المفاهيم والأدوات الاجرائية، ويعمل - بعد ذلك - على تكييفها مع طبيعة العمل الدرامى والعرض المسرحى، وهذا - بكل تأكيد - يزيد الأمر تعقيدا، ذلك أن التصور النظرى الذى يحكم مسار النقد المسرحى العربى غير ثابت أو مطلق، لأن جل التصورات النظرية الموجودة فيه، هى إجابات مختلفة عن السؤال الثاوى خلف تشكل التصور النظرى بخصوص كل تجربة مسرحية، وبخصوص كل تشكيل للعرض وتأثير فضائه.

إن هذا التصور النظرى الذى يحكم النقد المسرحى، يجعله ممكنا، أو غير ممكن خصوصا عندما يكمن الاقتناع بمكونات هذا التصور فى السؤال حول ماهية المسرح: «ما المسرح العربى؟»، وطبعاً، من المسرح وكينونته فى الوطن العربى، يصاغ سؤال يتعلق بالنقد المسرحى، ومكانته وموقعه ضمن هذا التصور النظرى، من جهة، وضمن اختلاف كتابات النقاد حول هذا المسرح من جهة ثانية السؤال هو: «كيف تتم قراءة النتاج المسرحى العربى؟».

القراءة تستوجب الاحاطة بمتطلبات العملية النقدية فى علاقتها بهذا المسرح، والوعى بكون النقد فى كل دائرة ثقافية - قديمة أو حديثة - لا ينضج ولا يتطور إلا بعد نضوج

الأدب نفسه ومن ضمنه المسرح كأدب وفن، أى نضوج مادته التى هو مخصص للبحث فيها والتعامل معها، وهذا ما ينطبق — كذلك — على المسرح والنقد العربيين، فالأول يريد أن يكون فعل حياة، ومواجهة، وتأسيسا يعطى للكتابة انفتاحها ولا محدوديتها وديمومتها، والثانى يقدم قراءته لهذا الفعل من قناعاته التالية وهى أن الكتابة النقدية لا وجود لها خارج التجربة والممارسة.

مثل هذه العلاقة «بين الإبداع وقراءة الإبداع» تعود بنا إلى الحقيقة التى تؤطر فعل الإبداع، وفعل مقارنة هذا الإبداع، الحقيقة التى تقول: «إن العلاقة بين الأدب والنقد، هى العلاقة بين التحريض والاستجابة، بين الفعل ورد الفعل الذى يصير فعل قراءة وإبداعا فوق إبداع». من هذا المنطلق نجد أن النص الأدبى، من الناحية المنطقية الخالصة، أسبق من النص النقدى، لكن يجب الاعتراف أنه من الصعب جدا، الحديث عن هذا النص خارج قراءته، وبصير الأمر أعسر عندما نريد الحديث عن النقد المسرحى بمناهجه الموجودة بإمكاناته التى تحرك هذه المناهج ضمن التجريب، ورواج المسرح العربى، وتلقى الجمهور العربى للفرجة المسرحية، إن المسرح العربى سابق لنقده، والتجريب فى المسرح ليس هو نفسه فى النقد، فتارة يسبق هذا المسرح إمكانات النقد، وتارة أخرى تكون القراءة أكثر وعيا بإشكالية الممارسة المسرحية. لكن هل يعنى هذا اخفاق المشروع النقدى ونجاح المشروع المسرحى؟ أم العكس؟ وهل هناك قطعية معرفية ونظرية ومنهجية بين ما هو متصور عن النقد المسرحى وما هو عليه النقد الأدبى العربى؟

لا نغالى إذا قلنا أن نقدنا المسرحى — فى وضعيته الإشكالية — ومهما بذلنا من جهد لتوسيع معرفته، يبقى شئنا أم أبينا، متحركا فى التجريب، ومهما تمنهجنا نبقى فى منهج تجريبى، لأن هذا النقد يتعامل مع نصوص سيمتها الأساسية هى تجريبيتها كما تحدد ملامحها ومواصفاتها المرحلة التى تنتمى إليها، على اعتبار أن كل حقبة تقدم تجريبها، وإجاباتها، وفهمها العميق لقوانين التطور الاجتماعى، وحقيقة الحياة، وموضوع علم الجمال، وعلاقات الانسان الجمالية بالواقع، فتقدم كل هذه الحقائق وقد حملت تأثير الأجواء المعرفية والإيديولوجية معها، وفتحت سبل التطور أمام ازدهار الأدب والفن كى يعرف كل التناقضات والاختلافات الجوهرية المتزامنة نتيجة لانطراح كثير من الأسئلة فى مناخات وسياقات اجتماعية وسياسية مختلفة، ذلك أنه لا يمكن الانفلات من ملابسات الواقع وحقائقه وأوهامه وخرافاته وأساطيره وصراعاته الظاهرة والمضمرة، الشئ الذى يجعل



التصور النظرى للمسرح وللنقد المسرحى داخل عملية التجريب قابلا بصورة دائمة للتغير كليا أو جزئيا، تبعا لتغير المنظومة الفكرية أو الإيديولوجية المتحكمة فى عصر أو حقبة بالنسبة للتحويل والتغير الثقافى العربى، أو المتحكمة فى أمة أو طبقة اجتماعية بالنسبة للتغيرات والإختلافات المتزامنة.

يضعنا هذا المنحى التجريبي للمسرح العربى، ولقراءته، أمام حالة النقد المسرحى العربى وهى تستدعى البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة فعل هذا الفن الجديد، بصفته المميزة لانعكاس الواقع فيه، وبكونه التعبير الأكمل والأكثر تركيزا عن تملك رجل المسرح العربى للعالم تملكا جماليا، يجعله يمكن النقد من مهامه التى أصبحت متناقضة فى قراءتها مع النقد العربى القديم كخطاب قائم على التوجه البلاغى واللغوى منه على الأخص مما جعله يقف عاجزا أن يقول كلاما عن النص الدرامى أو العرض أو الجمهور.

بدأ هذا المنحى المعارض للنقد العربى القديم، يخضع محاولاته الأولى لوضع أسس مناهج نقدية يتجاوزها الكتابة القائمة على الذوق والانطباعية والاحكام السريعة، وبالتالى الارتباط بالعلوم الانسانية بهدف خلق أداة تسعفه من نقل التصور النظرى من كونه جهازا مفهوما إلى كونه جهازا علميا يقدر على الدخول فى حوار مع النص الدرامى وعرضه من أجل الكشف عن الخصوصيات المميزة لعناصر التصور النظرى الموجودة فيه كتطبيق وممارسته للنظرية، وهذا الجهاز التطبيقي هو الذى نصطلح على تسميته بالمنهج، وهو مرتبط بشكل دقيق بالتصور النظرى الذى ينتجه، ومتعلق بالتمظهر الذى عبره يتحقق كشكل من أشكال المعرفة للعالم وقد قدم فى إطار أدبى / فنى.

إن الرجوع إلى الكلام حول أسبقية المسرح للنقد، والعالم سابق للأدب مسألة تثبت أن النقد فى ممارسته يقدم تصورا ما حول الأدب، ويعرض لتصور ينبثق من فهم خاص له، ويحاول عبر هذا الفهم الخاص دراسته، وهذا يجعلنا نقول إن كل محاولة يقوم بها النقد المسرحى العربى للتجربة المسرحية العربية تقتضى بالأساس مرجعا نظريا يحكمها ويمنحها شروط اشتغالها المتضامن لأنه بدون هذا المرجع النظرى تكتسى العملية النقدية «بعدا فوضويا، يغضى إلى فتح مسالك التنقل الارتجالي بين المناهج المتنافرة فى أسسها ومنطلقاتها المعرفية والإيديولوجية مما يحيل العملية النقدية إلى قراءة تقبل الابداع المسرحى بفوضى الانتقائية التى تريد أن تنطق النص بما ليس فيه، أو تضيف عليه صفات وميزات لا يملكها فى مثل هذه عملية تظهر علاقات التشئت المنهجى واضحة والدراسة للنص تصبح ذات طابع سردي ينتقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى، ومن مستوى إلى مستوى دون وحدة

فى الرؤى؁ ودون ضابط منطقى؁ أو خطوات واضحة المعالم فى تتبع سيرة وبناء النص المقروء؁ فىضىع الهدف المعرفى فى تضاعىف الحشو والخطابية وغيرها من أساليب الاطناب التى التصقت ببعض الكتابة النقدية فى بدايات الممارسة المسرحية التى اتسم فىها النقد بـ:

١ - عدم القدرة على تجاوز حالة الشروح والتعليقات والانشاء والترجمات التى كانت سائدة فى الخطاب النقدى التقليدى.

٢ - عدم القدرة - كذلك - على تأسيس قواعد واواليات القراءة المدركة لطبيعة المسرح.

٣ - عدم القدرة على مواكبه الحدائة العربية الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية.

٤ - غياب الوعى بدور النقد فى خدمة التفاعل بين النص والقارئ بما يمكن أن يتيحه من كشف عن أسرار العمل المسرحى والتعريف بمختلف جوانبه وأبعاده.

عندما نتقصى الأسباب الكامنة وراء هذا العجز؁ نجدها لا تختلف عن أسباب العجز التى كانت تشل حركة النقد الأدبى العربى نفسه؁ إضافة إلى أن النقد المسرحى العربى كان يمتنع مقومات وجوده من حركة كانت عاجزة عن السير نحو الاكتمال والتماسك؁ وهذا جعل هذا النقد يعلن عن تبعية للأطروحات السياسية؁ وللرؤى الإجتماعية التى كانت تتحكم فى نظرة النقاد إلى الأدب ومن ضمنها المسرح؁ كما جعلته يتبنى تصورات النظرية؁ ويستخدم أدواته الإجرائية يتخلق منها منهجا لقراءة التجربة المسرحية العربية؁ إما فى شكل نصوص درامية؁ وإما فى شكل تجارب ومظاهر فرجوية يراد التأريخ لها والكتابة عنها.

من هذا العجز الذى أبانت عنه انطلاقه النقد المسرحى العربى أراد النقاد العرب الكشف عن الأسس التى بها يدعمون قراءتهم لتطور وجمود المسرح العربى؁ إلا أن قراءاتهم كانت مسكونة بالسلبيات أكثر من الايجابيات؁ وكانت محاطة بوضوح وهمى أريد به تغطية الغموض والسطحية التى كانت ترافق أسباب العجز فى عدم القدرة على الإعثناء بالنقد لامتلاك القدرة على تطوير واستيعاب المدارس الحديثة فى النقد؁ فكانت أهم صور هذا النقد متمثلة فى:

- ميله إلى التركيب بين المناهج المختلفة.

- أنه فى هذا الميل لم يستطيع خلق منهج مرن قابل لاستقطاب التغيرات الممكنة فى أدوات هذه المناهج ومصطلحاته تبعاً لطبيعة المسرح كظاهرة فنية تدرج تحت مفهوم (الوعى الإجتماعى).

- عدم ضبطه عملية نقل المعرفة بطبيعة المسرح العالمى، وبعض المناهج كان يؤدي به إلى خلق تراكم معرفى زائف يصعب حجه عن التداول.

لهذه الأسباب يمكن أسن نضع النقد المسرحى العربى - فى عجزه - ضمن إشكالية التلقى الذى لم تكن له أصول فى تاريخ النقد الأدبى العربى، كما أنه لم يكن له وجود كوحدة تشتمل على عدة مجالات أهمها:

- الوعى بما هية التلقى وقوانينه فى تقبل المسرح: العرض المسرحى.

- الالمام بتطور المتلقى العربى فى المراحل المختلفة من التطور الاجتماعى للوطن العربى بموازاة مع التطور الفنى المرتبط بما هو اجتماعى وحضارى، إضافة إلى اهتمام هذا المتلقى بالمسرح حسب ذوقه، ووفق حاجاته، وشخصيته الإجتماعية.

نظريا إذا كان التلقى يستند إلى فهم صحيح، ويعالج موضوعه من منطلق علمى يساعد على تحديد أسس هذا التلقى، فإن النقد المسرحى العربى عمليا ظل بعيدا عن السند النظرى والفهم الصحيح لتكوين قراءته الخاصة، وهو ما جعله يرتبط بالنقد الأدبى كمفاهيم متداولة بعيوبها وخللها، مقتنعا بصلاحيه مناهجه، مصرا على جعلها ملائمة للنص المسرحى، فتتج عن كل هذا اخضاع المقروء للمنهج المعد سلفا، وللأدوات المسطرة قبلها، وهو ما كان يغيب فيه الوعى بأن النص المسرحى هو الذى يقترح منهجه، وليس المنهج هو الذى يقترح نصه من هنا لم يستطع هذا النقد فى بداياته وحتى فى امتداده، أن يعيد انتاج المنهج، لأنه يعيد استهلاكه دون القدرة على تكييفه وتطويعه اجواء وممارسة للحفاظ على روحه ومبادئه.

من هنا تتأكد - مرة ثانية - الطبيعة الإشكالية للنقد المسرحى العربى، وتتأكد معها تبعية المطلقة للنقد الأدبى، وهو ما يجعل منهج هذا النقد غير واضح المعالم، لأن تحركه بدأ من فراغ معرفى، ومن غياب تصور نظرى كان بإمكان وجوده أن يعطيه وجودا متميزا عن النقد الأدبى.

فما أمثلة ذلك؟

وما حالة النقد فى هذه البدايات؟



## النقد المسرحى العربى وبدايات التجربة المسرحية :

من بداية الممارسة المسرحية العربية إلى الآن، انطرحت على النقد المسرحى العربى قضية المنهج النقدى الذى به يمكن قراءة التجربة المسرحية العربية، وولوج عوالمها، وأجوائها والتعرف عليها كظاهرة ثقافية تقدم ذاتها بذاتها بأدوات وتقنيات وبعد لا يوظفه الشعر أو الرواية، لأن المسرح فى هذه الظاهرة بنية تجمع المتناقضات لخلق الانسجام، فهو أدب وفن وحركة وتمثيل وتشكيل وغناء ورقص وصمت وسخرية وألوان ولقاء يتم فى مكان وزمان معينين، يلتقى الناس زمن العرض للدخول فى هذا العالم السحري بطقوسه المليئة بكل عجيب وغريب ومفاجئ ولا منتظر. إلا أن هذه الظاهرة الثقافية الطارئة على الوطن العربى كسحر حلال جعلت المثقفين العرب ينسجون على منوالها كثيرا من العروض، لمواجهة المسرح الأوروبى بسحر حلال آخر أريد به تثبيت وتأصيل الفرجة العربية والوقوف إمام التوسع الغربى. فى الوطن العربى الذى اتخذ عدة وجوه وأدوار لمحو الأصالة العربية بأنماط فكرية وفنية غريبة أحيانا تتخذ السياسة قناعا لذلك، وأحيانا أخرى تتخذ الثقافة مطية لتحقيق أهدافها.

مثل هذا التناقض بين النزعة التوسعية الغربية، وإرادة البقاء والدفاع عن الذات العربية، منح للصراع بعده الحقيقى فى نزوعه تأسيس مسرح عربى تاريخانى، إلا أن قراءة هذا التناقض، ونقد الظاهرة المسرحية الأوروبية والعربية لم تكن فى مستوى الأحداث، لأن هذا النقد كان منطلقا عن فراغ، يريد له مقارنة ظاهرة لم تتأصل فى الواقع العربى بعد، وهذا ما عبر عنه السيد حسن عبيد عندما تطرق إلى موضوع تطور النقد المسرحى فى مصر متخذا من إشكالية النقد بداية للحديث عن المسرح للدخول فى أشكال قراءته التى كانت سائدة فى البدايات. يقول «والواقع أن عدم أضالة فن المسرح فى نفوس أدبائنا وفنانينا هى التى جعلت كل ما يقومون به من أعمال فنية سواء فى التأليف أو التمثيل أو النقد جعلتها يغلب عليها التقليد وليس الابداع، وإيمان الإنسان بفن يقلبه أقل كثيرا من إيمانه بفن يتدعه، ولذلك نجد أن «عبدالله النديم» بالرغم من أنه ألف مسرحيات وطنية مثل «الوطن» و «العرب» واشترك فى تمثيلها، إلا أن مقاله النقدى لم يكن من القوة الالتزامية على نحو ما كنا نتوقع من النديم فنراه يقول فى مجلة الاستاذ عن التمثيل بمصر والخارج وأثره فى المجتمع: «تمثيل الأحوال والوقائع المسمى بالتياترو.. فن بديع يقوم فى التهذيب، وتوسيع

أفكار الأمم، وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخييلات الأدبية مقام الأستاذ وقف أمام تلاميذه بلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم، ويمثل إليهم طبائعهم، ولكن لتوالى دواعى الجهالة على الأمم الشرقية نظروا إلى أرباب هذا الفن بعين الازدراء، واتخذوهم مضحكين فى أفراحهم، وانصرفوا على العظة بها والاعتبار بما فيها فكان «ابن راية فى مصر يمثل أحوال الحكام وأخذهم الناس للسخرة فى الجبال والحديد، وقتل الرجل على عشرين فضة وشق آخر يغضب المأمور، ونهب الزرع والماشية، وإصدار الأحكام بحسب ما يتصور لحاكم الخط فضلا عن المأمور فضلا عن المدير، كما يمثل أحوال من تغاضوا عن بيوتهم وأهملوا المحافظة على أعراضهم واثتمنوا الخدم والمماليك فرأوا ماساءهم... إلى أن يقول: «وهو فن قديم أخذه الأوروبيون وهذبوه لينوه على تمثيل الوقائع الشهيرة التى لها وقع فى التهذيب والتأديب وطهره من كل ما يخل بالآداب العامة فلا تستحى الأنسة من حضور مجلسه، ولا يأنف الأمير من تلك المواضع، وما زالوا به تنقيحاً وتحريراً حتى صيره أحسن فن تميل النفوس إليه للتهذيب والترويح، وكتبوا فيه الروايات الكثيرة بين خالصة ومصورة واعتنى به علماءهم ومهذبوهم وقام به شراذم من أدبائهم وبنيت له المباني العظيمة<sup>(١)</sup>».

إن غياب جذور للمسرح العربى، والانبهار بالمسرح الغربى وبشكله ومهامه، كلها قضايا جعلت حديث عبدالله النديم ومحمد المويلحى وفرح انطوان وخليل زينيسه، ومحمد تيمور وغيرهم من الذين كتبوا عن بدايات المسرح العربى يركزون على هذا الانبهار من خلال الترويح لوظيفة المسرح التهذيبية والاخلاقية والتأديبية كما قدمت نموذج المسرحيات التى أكدت حضورها مع وجود المسرح الأوروبى فى مصر، ففسحت المجال أمام الكتاب العرب كى يقوموا بتلميع صورة هذا السحر الحلال، وليحفزوا الكتاب العرب على الكتابة فى المسرح وفق الاختيارات التى كان يحددها النقاد العرب، وهنا لا نعنى بالنقد إلا معناه البدائى البسيط، فهو مجرد الاعلام والإخبار وتتبع الحياة الفنية ونشر أخبارها وتسجيل الحكم والرأى فى تفاهة وسطحية.

إذا كانت حالة النقد فى فترة المسرح الأوروبى فى مصر قد أخذت هذه الصورة، وبهذا الشكل، فإن هذا يمكن أن نجد شبيهه فى باقى أرجاء الوطن العربى، حيث كان الاهتمام

---

(١) السيد حسن عبد: تطور النقد المسرحى فى مصر. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. الدار المصرية للتأليف والترجمة - الطبعة الأولى نوفمبر ١٩٦٥، ص: ٩٥ - ٩٦.

بالمسرح لا يتعدى هذه الحدود التى رسمتها هذه الكتابة، وهذا النوع من الكتابة التى قام بها بعض محررى الصحف الأجنبية، والرحالة حين كانوا يدونون أخبارهم وذكرياتهم عن البلاد التى يذهبون إليها، فكانوا لا يقصدون من مدوناتهم وكتاباتهم هذه نقدا صريحا للمسرح يكون نابعا من الدراية والاهتمام والاطلاع على أسرارهِ وتقنياته، وإنما يقصدون تسجيل ذلك ضمن الأخبار والاعلام بكل ما يروونه ويشاهدون دون أن يكون هذا نقدا بالمعنى المفهوم.

وفى هذا السياق يتساءل السيد حسن عبيد عن وضعية النقد المسرحى فى بدايات هذا المسرح قائلا: «المسرح الأوروبى فى مصر هل زامله نقد؟».

إذا كانت للمسرح المصرى جذور تصل فى عمقها إلى ما قبل الحملة الفرنسية، فإن هذه الجذور لم تتطور ولم تنتشر مما جعل المسرح الأوروبى يبدو أمامها أكثر انسجاما واكتمالا عندما اقتحم الوطن العربى، إلا أن المسرح المصرى ظل فى قوقعته، ولم يستطع الخروج منها إلا بعد أن بدأ تحديه لهذا الوافد الجديد، وبدأ النقد يواكب هذا التحدى بثوابت منحه صوت البدايات، وميلاد ممارسة تتابع هذا الناشئ الجديد. لهذا يجيب السيد حسن عبيد عن السؤال المطروح ليحدد هذه الثوابت قائلا «إذا كان للمسرح جذور تصل فى عمقها إلى تاريخ الحملة الفرنسية كذلك نجد للنقد المسرحى جذورا تصل إلى هذا العمق من التاريخ، لأن المسرح عمل جماعى تقوم به جماعة من الفنانين، وتشاهده جماعة من المتفرجين، وإذا توفرت صفة الجماعية فى عمل من الأعمال، فلا بد أن يكون من مستلزماته الإعلان والإعلام، والإعلان سواء قصر إلى حد الإشارة أو طال إلى حد التقرير، وكذلك الإعلام إذا اقتضب إلى حد الأخبار أو أسهب فيه إلى حد الشرح والتوضيح فهما (أى الإعلان والإعلام) حديث عن المسرح، وكل حديث عن المسرح نستطيع أن نعتبره نقدا للمسرح بإظهار محاسنه أو عيوبه أو ههما معا. وهذه تكون بداية النقد الذى يلزم المسرح فى بواكير نشأته ويعتمد عليه ولا يقوم إلا به. إلى أن يصبح النقد عملا منفردا مستقلا عن المسرح يتناوله بالدراسة والشرح، والتوجيه ويستطيع أن يعيش بدونه، وعلى الأقل فى بعض فروعهِ مثل التأريخ للمسرح أو التأصيل والتقنين له<sup>(١)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ص: ٤٩.



مع هذه الثوابت التى تحكممت فى بدايات النقد المسرحى العربى يمكن أن تتبع ما يميز هذه الثوابت من خلال أهم الركائز التى كانت تنتج خطابا لم تتحدد معالمه وخلفياته المعرفية، ذلك أن ما كان يحكم هذا الخطاب هو الاصرار على مواكبه بواكير النقد المسرحى فى غياب الالمام بالمنهج أو المناهج، وهو جعل النقد المسرحى ثابتا برؤية محددة كالتالى:

١ - ان مهمته فى ذلك الوقت كانت تواكب المسرح لحمايته من الانحراف، وكانت تحاسبه على مقدار الفشل والنجاح، التقدم والتأخر، مسايرة مفاهيم وأذواق الناس أو التخلف عنها.

٢ - إن هذه المهمة زاملت المسرح «البدايى» فى الفترة التى أعقبت المسرح الأوروبى بعد الحملة الفرنسية على مصر.

٣ - لم يكن من الميسور القيام بمهمة النقد فى هذه البدايات المحفوفة بمخاطر التعامل مع هذه الظاهرة الثقافية، ذلك أنه لم يكن مصرى واحد يستطيع القيام بمهمة النقد لأنها مهمة أصعب وأعسر بكثير من مهمة التمثيل إذ أن تقويم العمل وتقديره وتفكيكه من أجل إعادة بنائه أعماق وأعقد من العمل نفسه لأن أى قراءة شاملة ومتماسكة تتطلب الاعتماد على أعمال الفكر، ودقة الملاحظة، والذكاء المدرب بالدراسة والفهم والوعى النفسى الواسع.

من هنا نقول إذا كان المسرح - فى فترة البدايات يعيش مخاض بدايات المسرح ذاته، وإذا كان هناك وجود للتمثيل، فإنه لم يكن هناك نقاد، وحتى إذا وجدوا فهم من الأجانب غير المتخصصين فى هذا الفن حيث كانوا يكتبون فيه بدون دراية ومعرفة وفهم وخبرة، إنهم عبارة عن رحالة أو مجموعة من المستشرقين لايهمهم النقد بقدر ما يهمهم تسجيل مدى النشاط الفنى فى هذه الفترة كجانب من جوانب الحياة العربية التى تعيش صدمة الحداثة.

إذا كانت هذه الثوابت حاضرة فى الكتابات التى أرخت للنشاط المسرحى فى مصر أو «الشام» فهناك الاستثناءات التى بدأت تظهر فى صفوف رجال السياسة ورواد النهضة العربية، فمنذ عام ١٨٩٥ لعب هؤلاء الرواد دورا بارزا فى الجمع بين النشاط السياسى

والكتابة الأدبية، خصوصاً بعد أن تمرسوا بالنقد السياسى والإجتماعى، ووقفوا بين ما هو ايدىولوجى وبين ما هو أدبى وفنى لإصلاح الواقع، المنكسر ورأب صدعه، وبناء مؤسساته الحديثة، والتعبير عن قضايا الأمة تعبيراً يخرجها من الاستبداد والانحطاط والتبعية ويدخلها زمن التحول.

من أبرز الوجوه التى عملت على التوفيق بين السياسى والأدبى والفنى والخطاب النقدى المسرحى نجد عبدالله النديم ومحمد المويلجى وغيرهما ممن لم يطق صبراً على ضيق الأفق، فى الكتابة النقدية التى كانت تتعامل مع المسرح بالاعلانات الخاصة التى تستحث الناس لمشاهدة «الأجواق» دون تبين «المحاسن» أو تكشف عن «المساوى» التى يجعل بها العمل المسرحى لدى هذه «الأجواق».

وبالنظر إلى كتابات عبدالله النديم ومحمد المويلجى وغيرهما، نشعر أنهم كانوا يحسون بخطر حرفة التمثيل، وعمق أثره فى المجتمع، فجاءت كتاباتهم كما يقول السيد حسن عبيد «محاولات نقدية لم تكن على قدر كبير من العمق والدلالة وحسن الفهم والشرح والتوضيح، ولم تلتزم منهجاً معيناً من مناهج النقد، ولكنها كانت مبهمة، عامة، تتناول عموميات موضوع التمثيل وما يمكن أن يستفيد الشعب به، محاولين تعريف هذا الفن إلى الجمهور، وإبراز معالم خطورته، وأثره فى حياتهم، ومقدرته على تصوير شؤونهم، ولكنهم لم يتعرضوا لنقد عمل مسرحى بالذات، أو مسرحية قام بها جوق من الأجواق ليدللوا بها على ما يسوقونه من الأفكار، ويضربوا بها المثل فيما يحب أن تكون عليه المسرحية فناً ووظيفة، ويوجهوا الأنظار إلى نواحي الانحراف الذى انحرفته الجوقات المعاصرة، ولو أننا تلمسنا الأعذار للمويلجى لأن الطابع الإجتماعى كان أغلب فى كتاباته فى النقد السياسى، وأن الجرأة الأدبية تنقصه أكثر من «السيد عبدالله النديم» الذى كانت جولاته وصولاته فى الثورة العرابية ومهاجمة الاستعمار والسلطان، وله من المغامرات والنفى والتنكر ما يدل على أنه لا يمكن أن يهاب سلطة مستعمرة أو طبقة حاكمة، فإذا قسنا صراحته فيما ألقى به من خطب وما حرز من مقالات فى صفحة، التنكيت والتبكيك، أو مجلة الطائف، أو مجلة الأستاذ، وبين ما كتب من نقد فنى فى مجلة الأستاذ وجدنا أن معالجته للمقال السياسى أكثر دلالة وأشد عنفاً من معالجته للمقال النقدى<sup>(١)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ص: ٩٤.

وبالنظر إلى نوعية هذه القراءة التي كانت سائدة في بدايات النقد المسرحي، نجد أنها قراءات كثيرة ما كانت تتحول إلى عرض المواقف الذاتية حول القضايا الاجتماعية، أكثر من وضع معرفة موضوعية بالنص المسرحي وعرضه وشكل بنائه، وهذا يدل - دلالة واضحة - على أن إحساس رواد «النقد المسرحي العربي» لم يكن لهم اختلاف في وجهات النظر التي تتناول هذا المسرح بالقراءة، ولم تكن لهم - كذلك - خلفيات معرفية توجه هذه القراءة، وتتبعها لتطور المناهج النقدية المسرحية في الوطن العربي، وهذا يجعلنا ندرك أن الممارسات النقدية الأولى كانت تعطي الحرية المطلقة للملكات الخاصة للناقد ولثقافته العامة، لكي تتفاعل مع الظاهرة المسرحية المدروسة، تحت سيادة الذوق الشخصي - دائما - والذوق وحده الذي يتناول المسرح بالتحليل من خلال أحكام القيمة التي تبدو موجودة في كل ممارسة نقدية رائدة، مما يتعذر معه إبداع أى تقاطع بين الفعل الإبداعي والفعل النقدي، بين المسرح، وقراءة هذا المسرح، لأنهما لم يترسخوا بشكل رصين ومتماسك في التربة العربية رغم الجهود المبذولة من طرف هؤلاء الرواد والمنع لأى فشل لهذين الفعلين لأنهما يندرجان ضمن فعل أعم وأشمل هو انجاح المشروع النهضوي العربي الجديد.

ومن بين الذين مزجوا بين فعل الكتابة للمسرح، وفعل القراءة، أى أراد الجمع بين الفعلين في عمله الثقافي للانخراط بوعى في هذا المشروع النهضوي نجد يعقوب صنوع «أبو نظارة» الذي ظل موزعا ما بين قضايا خارج المسرح وخارج النقد، وما بين المقولات التي اسميناها بالثوابت، وذلك عندما صار يمثل النموذج الذي يختصر خصوصيات تجربة النقد المسرحي أثناء بداياته، وهو يحاكي المسرح الغربي، ويعمل على خلق تميز للمسرح العربي من خلال هذه المحاكاة، وفي كتاباته ما يدل على أنه لم يكن - فقط - في الكتابة للمسرح، بل كان ناقدًا فنيا كذلك، حتى أنه في مسرحية «موليير مصر ومايقاسيه» التي ألفها ١٩١٢ كان يحاكي مسرحية وموليير «مرثلة فرساي» فخصصها للنقد الفني، والتأريخ لمسرحه، محددا في هذا كله وظيفة المسرح الاجتماعية، مدافعا على المنحى الانتقادي في هذه الوظيفة. لقد كان يعقوب صنوع كما يقول السيد حسن عبيد «أول من نادى بالانتماء في الأعمال المسرحية تأليفا وتمثيلا ونقدا حتى يتسنى أن يكون المسرح سلاحه في معرفة الحياة وجعله ندا لمنبر الخطابة، وصحيفة المقال، حيث نسمع ونقرأ ما يرشدنا وما يهدينا وما يثقفنا. بل المسرح عنده أبلغ من هذه الوسائل كلها إذ أنه موضوعي ممتلئ بالحياة، والحركة أقرب إلى مفاهيم الناس من تلك الوسائل كلها باعتباره حديثا



كحديثهم اليومي. وإن كان به بعض التنظيم والتركيز والتتابع السببي المنطقي فلهذا مما يعين على الفهم وعمق الادراك ولا يشتت الذهن أو يلبل الأفكار<sup>(١)</sup>.

صورة هذا النقد في مصر لا تختلف عن باقي الكتابات في بلدان الوطن العربي، التي عرفت المسرح وإذا نظرنا إلى النقد المسرحي في هذه البلدان، وجدناه مؤتلفا مع ثوابت هذا النقد، يساير ما كان شائعا في القرن الماضي لكن أهم ما يمكن ملاحظته في جل التراكم النقدي المسرحي هو:

- ١ - انه نقد مكتوب بأقلام نقاد الأدب والصحفيين.
- ٢ - أنه نقد كانت تحكمه سلطة السياسي وهاجس النهضة والإصلاح الإجتماعي.
- ٣ - انه نقد كان يركز على مضمون المسرحية ووظيفتها أكثر مما كانت تشيره المستويات الأخرى المكونة للعرض المسرحي.

مع طغيان نقاد الأدب، ومع التركيز على قراءة المضمون، كان اسهام التقاد المسرحيين المتخصصين الذين درسوا النقد في الجامعات والمعاهد «القومية» والعالمية محدودا وضعيفا، وفي رأينا أن هذا الضعف لا يتعلق - فقط - بالنقد المسرحي العربي، لكنه متعلق - كذلك - بالمرجعية التي كان النقاد العرب ينهلون منها - بعد فترة البدايات - أي النقد المسرحي في أوروبا نفسها - قبل القرن العشرين لم يكن يفرق بين الأدب والمسرح، بحيث يعد المسرح واحدا من الأجناس الأدبية، ومن ثمة كان يتبع المنهج ذاته الذي يتبعه النقد الأدبي في قراءة الرواية أو الشعر. بمعنى أوضح كما تقول سامية أسعد أن هذا النقد كان يركز على دراسة حياة الكاتب، ومدى تأثيرها على العمل المسرحي، والعلاقة بينهما. وعندما ظهر الناقد تين "TAINÉ" صاحب نظرية البيئة بحث النقد المسرحي عن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية التي ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك، وهذا الحمل أو ذاك، وأيا كان المنهج الذي سار عليه، ظل النقد المسرحي في القرن ١٩ يتعامل مع العمل المسرحي على أنه نص أولا وقبل كل شيء، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة، وما لاشك فيه أن عدم إلتفات النقاد إلى العرض المسرحي إلى جانب اهتمامهم بالنص، يرجع إلى أن فن الاخراج كان ناشئا آنذاك، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذي ساعد على ايجاده إلى حد كبير تطور التكنيك في القرن العشرين<sup>(٢)</sup>.

(١) المرجع نفسه، ص: ٦٩.

(٢) سامية أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية. فصول مجلة النقد الأدبي، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٣ المجلد الرابع - العدد الأول، ص: ١٥٥.

مثل هذا المنظور كان يعد المسرح هو الأدب وحده القوائم على «الجنس» اللغوى «الخالد» فى غياب الالمام الشامل بالطقس البصرى للعرض المسرحى «كلغة مرئية بصرية» لغة تتحرك بعنف وهدوء عبر شخوص متخيلة وواقعية، إنه المنظور الذى انحفرت فى النقد المسرحى العربى واثبت وجوده عندما كان لا يرى المسرح سوى نص مكتوب لا يقرأ إلا مضمونه فى غياب الاهتمام بالشكل الذى انتج هذا المضمون.

هل تساعدنا مثل هذه الطروحات على ايجاد مبررات لغياب نقد مسرحى فى الوطن العربى؟

عطفا على كل الآراء التى رصدت لنا حالة بدايات النقد المسرحى العربى، نقول إن هذا النقد كان تجريبيا بثقافة مسرحية ناشئة ومحدودة تتعامل مع عالم جديد كل الجدة بقراءة محدودة لا يمكن معها تبين أى منهج فى بدايات النقد المسرحى، أو حتى فى امتدادات هذه البدايات، ذلك أن وجود مثل هذا التجريب وإعادة النظر فى التجريب المحدود الآفاق له ما يبرره تاريخيا وفنيا، وله ما يشفع محدوديته لأن كون هذه المغامرة (المسرحية والنقدية) كانت تلملم عناصر وجودها من متناقضات الصدمة الحضارية التى كانت تعيشها مصر بعد غزوة نابليون، كانت تقوى أسس استمرارية هذه العناصر من الشعور بالفارق بين ما هو موجود ومتأخر، وبين ما هو متقدم، وهذا ما يرجعنا إلى صعوبة تبين أى منهج واضح المعالم فى هذه البدايات الملتبسة بهذا التناقض، وبالتمزق الذى عاشته الأجيال الثقافية العربية بعد أن توزع اهتمامها بين نقد التخلف العربى، وبين الأنهار بالتقدم الغربى، حتى أنها عبرت فى نتائجها عن هذا التمزق، خصوصا فى مرحلة الاستعمار - بكل أشكاله وألوانه - فجاءت الآداب الوطنية طيلة هذا العصر المعقد، محملة بالقضايا الاجتماعية والسياسية والفنية ويمكن اعتبار الخمسينيات وما بعدها بمثابة العصر الذهبى للأدب العربى، وللنقد العربى الحديث، حيث صحب ذلك طفرات نوعية فى الوعى، والانفتاح على الغرب بوعى نقدى تمخض عنه ظهور حركة مسرحية ونقدية متميزة كانت تعيش فى وضع ثقافى أهم سماته:

١ - التعرف على المد الوجودى وانحسار هذا المد بعد أن بلغ أوجه فى أواسط الستينيات.

٢ - حلول المد الماركسى - بشكل أوسع - فى أكثر من قطر عربى - جعل انتشاره يعمق وجود الوعى لدى بعض المثقفين العرب فعملوا على رد الاعتبار إلى الأدب والنقد من خلال توظيف استيعابهم للادبيات الماركسية.

٣ - أزمة الثقافة المؤسساتية، وظهور تيارات واتجاهات نقدية بات معها من الممكن الحديث عن إمكانات الاختيار بين هذه التيارات بعد أن أثرت الوضع الثقافى والاجتماعى العربى بمصادر المعرفة، وبأشكال الحوار والخصومات النقدية التى ظهرت معها تيارات نقدية واضحة المعالم، لا يمكن معها نفى المبادرات السابقة لنقاد آخرين كان لهم جولانهم وصولاتهم فى هذا المضمار.

فى هذه الصورة التى قدمت لنا الوضع الثقافى العربى يمكن أن نقدم أهم النماذج التى عملت على تقديم حقيقة هذه الصورة فى نتائجها، وفى كتاباتها، وقراءاتها للأدب العربى قديمه وحديثه، وهو ما لفت انتباه الدكتور حسن المنيعى حين قال: «إذا كانت مبادرات العقاد، وطه حسين وغيرهما من الأدباء ترمى إلى تجاوز عشرات تاريخ الأدب العربى، وإلى تحرير العقل من سيطرة القيم والمقاييس السائدة فى ميدان النقد، فإن الثورة الاشتراكية فى مصر أو جدت جيلا من النقاد الذين طرحوا أنفسهم كبديل أو امتداد لجيل الرواد، لذلك عمل هؤلاء على تبنى مناهج تجمع بين النقد التأثرى والاجتماعى والسياسى، والتكاملى، والواقعى الاشتراكى، بيد أن تطور الفنون فى أوروبا، نتيجة اندحار مذهب على حساب الآخر، جعلهم يعانون أزمة خانقة على مستوى التنظير والتطبيق الجامد لمقاييس النقد الأجنبى، بحيث أن كل ناقد قد أصبحت له طاقته العقلية، وقدرته الخاصة على الفهم والإدراك، أو استنباط ما فى النص من جمال وكمال، أو ما ينطوى عليه من قصور وضعف»<sup>(١)</sup>.

طبعا من خلال هذا الطرح الذى تناولنا فيه عشرات النقد المسرحى العربى نستخلص الحقيقة التالية، وهى غياب الاختصاص فى مجال هذا النقد، وبالتالى فإن الناقد المختص يكاد يكون غائبا وحتى إذا ما أقررنا بوجود نقد مسرحى فإن هذه الحقيقة تحفزنا على طرح سؤال حول نوعية هذا الوجود.

هل هو - فعلا - فى أزمة على غرار ما يعيشه النقد الأدبى نفسه؟

إن غياب الاختصاص هو فى حد ذاته أزمة، والاجابة عن السؤال المطروح فى ضوء المعطيات التى قدمها الدكتور حسن المنيعى تقرنا - أكثر - من نقد المسرح الذى هو جزء من النقد الأدبى العام الذى هو - كذلك فى أزمة.

(١) د. حسن المنيعى : آفاق مغربية، مجموعة من المقالات عن الأدب والفن الطبعة الأولى، نوفمبر ١٩٨١ - المطبعة الوطنية، مكناس، ص: ٥٢



لكن متى بدأت هذه الأزمة تنفرج؟

فى رأينا أن الأزمة لا تأتي إلا بعد ازدهار وتناج متميز فى الازدهار بعطائه واختلافه، لكن متى عرف تاريخ النقد المسرحى ازدهارا حتى يعرف نكوصا وتراجعا هما وجه أزمته. إننا نؤكد على أن الأزمة هى فى المسرح قبل القراءة، وأن النقد فى أزمته هو نتيجة مرتبطة بمقدمات متمثلة فى فعل تأسيس المسرح العربى قبل تكريس وجود قراءة نص غير موجود، أو هو موجود فى هيئة غير مكتملة التكوين.

إن التناقض واضح بين المسرح الموجود وقراءته المتحملة أو المؤجلة نتيجة غياب هذا النقد. لكن متى بدأت هذه الأزمة تنفرج؟ وكيف بدأ المسرح يعلن عن ازدهاره؟ هل كان هذا نابعا من ذاته أم من عوامل خارجية؟

### إشكالية النقد المسرحى العربى والمناهج الغربية:

ابتداء من منتصف الخمسينيات - وعلى الأرجح فى الستينيات، بدأ المسرح العربى كما يقول بول شاؤول «ينفتح على إشكالات غربية جديدة، تعرف على بريشت، وإلى بيراندللو (المسرح داخل المسرح) وإلى ستانسلافسكى، وإلى سارتر، وكامو، والمسرح الملتزم، وميرخولد، وغروتوفسكى، وبيترفافيس، وإلى الاتجاهات المسرحية التى ترى إلى تشاكيل جديدة، وبنى جديدة، ودلالات جديدة فى العمل المسرحى، هنا بالذات برزت الحاجة إلى ناقد يكون صلة وصل بين هذا الجديد وبين الجمهور الذى لم يعتده، هنا بالذات بدأت الأسئلة النقدية ترتبط بالأسئلة المسرحية، ولأن النص المبسط (التقليدى) لم يعد السيد، وانتقلت هذه السيادة إلى العمل ككل، يحمل تفاصيله وحذافيره، ولم يعد الناقد هو الأديب أو الشاعر، صار الناقد هو الذى يحاول أن يرى العمل فى جوانبه كافة: نصيا، اخراجيا، تشكليا، جماليا، دلاليا، صار النقد سؤالا بعدما كان تبعا للمسرح السائد جوابا<sup>(١)</sup>.

إلا أن هذا الانفراج لم يكن بالعمق الذى يمكنه أن يحدث تغييرا فى الممارسة المسرحية، رغم استفادتها من التجارب المسرحية الغربية، ولم يكن - كذلك بالشكل الذى يحدث قفزة نوعية فى شكل القراءة لتتيح لنا التعرف أكثر على مكونات وأدوات هذه

(١) بول شاؤول، المسرح العربى الحديث ١٩٧٦ - ١٩٨٩. رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، ص: ١٣١.

القراءة، وتعبير أوضح فإن انفراج هذه الأزمة المحدود لا يدل على أن مشكل المنهج النقدي قد وجد حله، وأن التعرف على بعض المناهج الغربية قد عمق الوعي بالمنهج لدى النقاد، وبأن غياب التخصص قد بدأ تعويضه بالمعرفة المتخصصة بالمرح - إن ما يحضر باستمرار - في كل انفراج - يكون موازيا للتفتح على المناهج النقدية الغربية، هو إشكالية التعامل مع هذه المناهج، حيث أن النقاد والمسرحيين العرب لم يأخذوا المناهج النقدية من مظانها ومصادرها الأصلية، كما يحدث بالنسبة لبعض الدارسين لكنهم كانوا يبحثون على وسائل غالباً ما يكون فهمها مهزوراً لهذه المظان والمصادر، وهو ما يترك أثراً سلبياً على المسار الطبيعي للممارسة النقدية.

تسترعى هذه المسألة انتباهنا، وتجعلنا نلاحظ أن جميع المناهج التي استخدمت في تحليل وقراءة المسرح العربي كانت مستمدة من الغرب، وأن البحث على التخصص ظل محكوماً بالاجواء التي كان يسير فيها الفعل المسرحي العربي، وهو يريد الانفلات من كل ما من شأنه أن يوقف المسار الطبيعي لفعل التأسيس النقدي. لكن هل جرت حركة النقد المسرحي في الوطن العربي واختبرت جميع المناهج النقدية التي وجدت في الغرب أم أن هذه الحركة ظلت انتقائية وتوفيقية؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنكون مضطرين لاستحضار الغرب - مرة ثانية - لأن الاتصال به تم عن طريق الترجمة - في الغالب - بوصفها وسيلة لنقل الجهود النظرية للنقد الغربي، وبالتالي نقل المعرفة الغربية إلى الوطن العربي بهدف الاستفادة منها، وأشعار المثقفين العرب بتخلف البحث في ميدان العلوم الانسانية نتيجة لتعثر التطور الحضاري والعلمي فيه. وفي رأينا أن هذا الاتصال كان قضية محورية توجه الكتابة المسرحية والنقدية في الوطن العربي، بل قضية تناولها النقاد العرب بالقبول والاستحسان والحماس لتطوير إمكانات تلقي المسرح العربي، متخذين الغرب نموذجهم في ذلك، وعندما نعود إلى آراء هؤلاء النقاد نجد أنها تصنع شروط تأسيس هذا النقد من وجهة نظر - غالباً - ما تكون متقاربة ومتكاملة، فهي تنظر إلى الفن المسرحي كشكل من أشكال معرفة العالم من قبل الانسان الاجتماعي، حيث يستطيع الناس بواسطته أن يستوعبوا الواقع أو بتعبير آخر أن يملكوه سيما وأن الصفة المميزة لانعكاس الواقع في المسرح هي كون كل فن يضم جمال التعبير الأكمل والأكثر تركيزاً عن تملك الانسان للعالم تملكاً جمالياً.

في هذا التوجه عمل النقاد العرب على تحديد صورة النقد العربي ضمن إشكالياته النظرية والعلمية، مقارنين بين ما لديهم وما عند الآخر الغرب، محاولين الحصول على منهج لهذا النقد المبحوث عنه. من هنا سنأخذ موقف الدكتور حسن المنيعي في هذا الموضوع سنداً نرجع إليه ونحن نتحدث عن هذا الغرب، وعن النقد والعالم العربي ضمن سيورة ثقافية وتفاعل خاص يراد بواسطته. جعل تجربة النقد المسرحي العربي موصولة إلى المسرح نفسه، وإلى البحث عن موقع للذات ووضعيتها بالمقارنة مع الغرب ويرى الدكتور حسن المنيعي وهو يتحدث عن الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة أن الذي يجمع بين سائر هذه الدراسات «هو سعيها للحصول على منهج، لأن هذا يعد الأرضية الاثقة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة.. فهذا الاتجاه الذي عرفه النقد اليوم يبدو قويا ومتماسكا إلى درجة أنه أصبح ينير السبيل أمام نقاد أمس أنفسهم وذلك عندما يحاول التأكيد على أنه لم يبق منهم سوى بعض الاقتراحات والمحاولات المنهجية ومن ثم فإذا كان تطور الحركات الأدبية يؤدي إلى تشوهر الأساليب وتحديثها، فقد برزت في معظم البلدان الأوروبية كتابات جديدة، تبحث عن مساهمة النقد، وتتوسل إليه. الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة جعلت، النقد يشع بدوره كعمل ابداعي، خصوصا عندما صار يبحث عن أدواته ويتموضع في نطاق مادته، وبما أن كل نتاج يشكل عالما قائما بذاته، فقد حاول النقد الحديث معارضة ذلك العالم بعالمنا الواقعي، وبما ينطوي عليه من طقوس ومواضيع، أي أن وظيفته قد انحصرت في معالجة الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات أو التجارب الفنية<sup>(١)</sup> .

إن حركة النقد في أوروبا - حسب هذا الطرح - مخاض متجدد يفرز في كل تجربة وحوار معرفة جديدة تكون موصولة إلى ما قبلها، أو منطلقة منها لتجاوزها، وهذا ما لم نشهد مثيلة في الوطن العربي، لأن محدودية الحركة، وتصلب شرايين كل قنوات الحوار غالبا ما يفضي إلى الباب المسدود، وحتى ولو كانت هناك بعض الاستثناءات فإن هذا لا يعني أن القاعدة بدأت تتحول استثناء، بل أن الأمر يبقى واراد في إطاره المسرحي حين نجد أن المسرح نفسه - غالبا - ما يفقد السيطرة على ايقاع التغيير الذي يشر به هذا الاستثناء،

(١) اد. حسن المنيعي، آفاق مغربية، ص ٤٩



ولا يلاحق بعض الالتماعات التي تظهر في بعض الكتابات المسرحية التي تسكت عن المرجعية الغربية الكامنة فيها. ومن أهم المطبات التي يقع فيها النقد المسرحي أثناء ممارساته:

١ - أنه يظل في ذكرائه محافظا على الموروث الاستتقي لتنظيم العرض كتمظهر مسرحي في التجربة الغربية.

٢ - أنه يمارس عنفا قاسيا على النص عندما يريد تحقيق إحساس حقيقي بوجود تجانس بين الموقع الاشكالي للمسرح والوجود المتناقض للنقد.

تردنا هاتان العمليتان إلى أن نطرح قضايا المنهج في النقد المسرحي العربي طرحا إشكاليا، لأنه يريد - أن يكون كالمسرح نفسه سيرورة منفتحة على الكتابة الدرامية، والكتابة الركحية، وجعل التوازن بينهما قائما على الحركة كجوهر أصلي للمسرح وبند الإيهام التقليدي الغربي للدخول زمن الفرجة العربية وذلك بعد التعرف عيل التجارب النقدية الغربية، واستيعاب حركيتها كما يمارسها واقع النقد الغربي الذي وعاه النقاد العرب بأشكال متفاوتة، وبمستويات متباينة. إلا أن مثل هذا الطموح لا يمكن تحقيقه رغم المحاولات النظرية التي قام بها يوسف ادريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعي وسعد الله ونوس والجماعات المسرحية في تونس ومصر وسوريا ولبنان والمغرب. وما دامت بدائل المسرح السائد لم تعلن عن تمرد لها علنا، ولم تستفد مما حدث في أوروبا التي يعمد فيها النقاد كما يقول د. حسن المنيعي: «إلى توظيف عطاءات العلوم اللسانية والفلسفات الحديثة والانتروبولوجيا وغيرها من العلوم والايديولوجيات التي تخول لهم ابتداء لغة نقدية جديدة ترمى إلى تحديد نظريات قادرة، وتهدف إلى خلق علاقات صميمة بين النقد والأدب، وبالتالي.. تحقيق مشاريع فكرية استطاعت ان تقف بموازة قناعهم السياسية استطاعت أيضا أن تولد معرفة جديدة تعمل على تطوير الواقع الفكري وتركيز قيمة<sup>(١)</sup>».

إن من الخلاصات - الهامة - التي وصل إليها د. حسن المنيعي في طروحاته هي «أن تصاعد النظريات والمناهج جعلت الغرب يعيش زمن عصر النقد الأدبي، ويواكب كل مجريات الأحداث والتحويلات الاجتماعية والثقافية والسياسية. ومن رسمه في هذه

(١) المرجع نفسه، ص: ٤٩ - ٥٠.

الطروحات الخارطة النقد الغربى ومناخاته ولج باب المقارنة بين الغرب والوطن العربى الذى كان فى رأينا يقود بتنظيره ومحاولاته التجريبية خلق هوية للمسرح العربى، ويعمل على تأصيله بعد أن أدرك أن النص الدرامى لم يعد هو أب الفن المسرحى، بل صار الاخراج هو صانع الفرجة، بمعنى أوضح أنه لم يعد كما كان فى ممارسته مرتبطا بالمؤلفين بل صار موصولا إلى المخرجين وإلى النقد الذى بدأ يسير النقد فى الغرب المتقدم فى هذا المجال على أن الامر كما يقول د. حسن المنيعى «لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربى الذى لا يزال تأثها فى خضم سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر إلى كل مستلزمات الحياة الثقافية. لذلك فإذا كانت المحاولات الإبداعية تأخذ صيغا تعبيرية جديدة، وتجرب العديد من الأشكال المستحدثة، فإن النقد الأدبى لا يزال عندنا فى مرحلة التشتت والتجزئة، وإن حاول بعض رواده إظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القارئ على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة، فى أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التى لا زالت تختلط لديهم<sup>(١)</sup>».

يقدم الحكم على النقد المسرحى العربى بهذا الشكل صورة قاتمة على مسار التجربة النقدية المتعثرة، ويعطى الأسبقية والتفوق للنقد فى الغرب، وهذا حكم له صحته وصوابه لأنه قائم على استقرار الواقع الثقافى، والمقارنة بين تقدم الغرب وتماسك وتكامل مجالات المعرفة فيه، وبين التشتت الذى يحكم الوعى بالمنهج لدى النقاد المسرحيين العرب. إلا أن هذا الحكم لا يلغى التوجه الجديد للحركة المسرحية العربية وللنقد الجديد الذى بدأ وبدرجات متفاوتة بين التجارب العربية يعاكس الفرجة الكلاسيكية، والقراءة المحدودة ذات الزوايا الواحدة التى ينظر من خلالها للعمل المسرحى، من هنا تباينت حدة درجة المعاكسة من فرقة إلى أخرى، ومن مؤلف إلى مؤلف، ومن مخرج إلى مخرج، وهذا يؤكد على أن المسرح التجريبى العربى قائم على التطوع الإبداعى، وعلى تقديم المغاير، إلا أن خطاب النقد الذى يسير ويتابع هذه المعاكسة غالبا ما يكون صادرا على غير المختصين وأنه يبقى قراءة أدبية محضة، وليست فنية. وهذا ما لاحظته الدكتور حسن المنيعى عندما قال: «يعتقد رجال المسرح فى بلدان أن الحركة المسرحية تعاني قصرا فى النقاد المختصين الجادين، وأن عروضهم لا يواكبها نقد، وإن كان فهو غير موضوعى. ويبدو من هذا الاعتقاد أن النقد

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٥٠.

المسرحى لم يصل عندنا بعد إلى مرحلة النضج بمعنى أنه لا يزال متخلفا عن كل إبداع مسرحى.. نشير إلى النقد المسرحى لا يطرح كقضية فى المغرب فحسب، بل يعتبر من أهم القضايا الفنية التى يتصدى لها الدارسون بالمعالجة والتحليل فى بلدان أخرى، توجه من العناية الفائقة إلى المسرح ما لم نتمكن نحن من توجيهه إلى هذا الفن النبيل الذى يشكو كل أنواع الإهمال، يفتقر إلى حضانة معنوية ومادية<sup>(١)</sup>.

هل صحيح أن غياب التخصص هو أزمة النقد المسرحى العربى؟

ستكون الاجابة غير تامة، وغير مقنعة إذا قبلنا بمبدأ الاختصاص كحقيقة مطلقة على عاتقها تقع كل أسباب «الأزمة»، ذلك أن النقد الأدبى والمسرحى العربى، قبل أن يرتبط بما هو أدبى، فهو مرتبط - أساسا - بالتطور الثقافى الشامل، وتطور النصوص الإبداعية، وبالتجريب، وبالوعى النقدى.

إن النقد المسرحى ضمن هذه الشروط كان وما زال يبحث باستمرار عن المعرفة التى تعمق رؤيته فى النص الدرامى ومقاربة العرض فى شموليته وتماسكه أو تفككه وهذه مسألة تجعل مشكلة المناهج النقدية السابقة فى تعارض تام، مع هذا التوجه الجديد لأنها مناهج كانت غير قادرة على إدراك طبيعة النص الدرامى ومكونات العرض، لأنها كانت عاجزة عن إدراك هذه الخصيصة، وهذا مرده إلى الخلط الذى يحكم ميكانيكية القراءة التى تربط بين العالم الخارجى / الواقع وما يحفل به من تناقضات، وبين النص الذى كانت له تناقضاته الداخلية الخاصة. بمعنى أوضح لقد كان العالم البرائى هو الذى يمنح النص الدرامى طبيعته، وذلك على حساب الكتابة للمسرح ومالها من أسرار وخصوصيات.

إن دراسة التجربة النقدية المسرحية العربية من البدايات إلى الآن توضح هذه الإشكالية بين المنهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعى المسرحى وبين الوعى النقدى، وتظهر لنا كيف انتشرت المناهج النقدية المختلفة مما كان له نتائج ملموسة على تطوير الحس النقدى لدى الناقد المسرحى العربى، فأصبحت قراءته ثمرة من ثمرات الوظيفة الاستكشافية لهذه المناهج التى لم تعد تعامل لغويا مع النص - فحسب - بل ايدىولوجيا تطرح نظريتها الأدبية والفنية طبقا لمفاهيمها.

(١) المرجع نفسه، ص: ٧١



## النقد المسرحى العربى وقضية المنهج

يظهر جليا ان تراكم النقد المسرحى العربى يحمل ايجابياته معه، ويحمل معه - كذلك - سلبياته فى ممارسته داخل الحركة المسرحية العربية التى تعيش بنفس الوتير والايقاع الذى يوجد فيه هذا النقد، وتعانى من نفس النقص الذى يقدم صورة وواقع تناقضات هذا التراكم.

وإذا كانت مظاهر هذا التراكم توحى بأن الخطاب النقدى المسرحى قد أوجد هويته وأدواته وموضوعه. وأنه أوجد وجوده السليم فى هذا التراكم، فإن قبول هذه المظاهر يجب ألا يحجب عنا حقيقة هذا النقد، ومعاناة النقاد وبحثهم المتواصل عن مكونات حقيقة للقراءة تفرز داخل هذا التراكم نوعيتها وجودتها وعمق ادراكها للعملية المسرحية والنقدية فى نفس الآن.

نعنى بالايجابيات، إلحاح المسرحيين العرب، على مواصلة قراءة التجارب المسرحية، واستخلاص أهم خصوصياتها، وأهم ما يميزها فى سيرورتها، ذلك أن اختلاف مسالك القراءة عندهم، والصراع بينهم - حسب أدواتهم وقناعاتهم وانتماءاتهم الايديولوجية واختياراتهم الفنية - لم يجعل صورة هذه الايجابيات سوى نواة للبحث عن امكانيات التجريب، وتقريب بعض المفاهيم الغربية من التداول داخل الخطاب النقدى المسرحى، وهو ما ظهر بجلاء فى كل الكتابات التى تقدم بعض تجليات الممارسة النقدية وفق منظور متطور يراعى - بانتباه ودقة - أسئلة الكتابة الدرامية لتكوين أسئلة الكتابة النقدية.

هذه الايجابيات - وإن كانت تظهر أحيانا محتشمة أو هامشية فى هذا التراكم - فإنها - مافتحت تعانى من تضيق ومحاصرة السلبيات الموروثة من بدايات التأسيس للخطاب النقدى المسرحى العربى، ذلك أن الناقد المسرحى العربى وهو يروم التخلص من هذه السلبيات، كان يقف - دائما - أمام واقعين متضاربين هما:

١ - واقع نقدى عربى خال من سحر.. المنهج..

٢ - واقع غربى ثرى بمناهج متنوعة الأسس المشارب.

أمام هذا التوزع بين غياب المنهج - أو المناهج النقدية - هنا، وحضور هذه المناهج هناك، كان القارئ العربى يطمح - كى يصير ناقدا حقيقيا - إلى التسلح بنظرية نقدية

متكاملة، ليتمتع بخبرة ذوقية يريد أن يوفرها من خلال القراءة الدقيقة للنصوص الدرامية، والمشاركة المتواصلة والمتنوعة للعروض المسرحية كي يكتسب خبرة نظرية هائلة، تكون ولادة اطلاعه على المفاهيم والاتجاهات النقدية والأدبية والفنية، إلى جانب وعيه التام بالماضي التراثي للدراما وللنقد.

غير أن التلازم بين سؤال البناء النظري، وسؤال الرؤيا في هذا التوزع بين غياب المنهج هنا وحضوره هناك لم يكن قد اكتمل في هذا الطموح، وهو ما أدى إلى التصادم بين سؤال التأسيس وتجربة التأسيس التي يوجد داخلها مسرحنا العربي، ذلك أن تعدد التجارب السابقة، وطرح الأسئلة حول الأجوبة التي كانت جاهزة وغياب العلاقة بين الأسئلة المطروحة وبين طبيعة الوطن العربي لم يفتح أمام الناقد المسرحي العربي تلك الآفاق التي كان يروم الوصول إليها، ولم يستطع أن يتعمق في أرخبيل النص الدرامي، وأن يحدد جمالياته، ويعبر عن وجوده نقدياً، لأنه لم يوجد تواصل مستمر بين هذا الناقد والنص الدرامي المقروء علاوة على العرض المسرحي المرئي أو المشاهد الذي يزد من تعميق إشكالات القراءة والتلقى، لأن طبيعته ومكوناته لا تنتج بخطاباً واحداً، وإنما خطابات لها قنواتها وعلاماتها ذات الدلالات المختلفة.

إن غياب السؤال كضرورة ثقافية يحدد لنا معنى التأسيس أو دلالات إعادة التأسيس يجعلنا - في كثير من الأحيان - لا ندرس النقد المسرحي العربي كقضية فيها حقيقة وواقع هذا النقد، لأننا - في الحقيقة - لا نقرأ إلا ردود فعل الصحافة حول التجارب المسرحية العربية، باعتبار أن ردود الفعل هاته لا تمثل سوى الممارسة الجدلية للأزمة، وأن من خلال هذه الممارسة في الدراما وقراءتها يمكن أن نستخلص الواقع الذي تدل عليه، وهو طبيعة الممارسة النقدية بسلبياتها التي ترجع بالاساس إلى قضية الديمقراطية كواقع يستفز المبدع الناقد، وتضطره إلى تمثيل هذا المسرح، وهذا الواقع، عبر أداة الكتابة.

- لكن عن أية كتابة نقدية نتحدث؟

- ما سلبيات هذه الكتابة ونحن نبحث عن منهج فيها إذا كان موجوداً؟

تكمن سلبيات، النقد المسرحي العربي في كونه لم يستطع التمييز بين الانواع المسرحية العربية، اعتماداً على موضوعاتها، ولم يستطع - في الوقت ذاته - تمثيل المناهج بشكل عميق يحيط بإشكالاتها وخلفياتها المعرفية والاجتماعية والفلسفية، وخلطه الكبير بين النقد

النظري، والنقد التطبقي الذي لم يتعايش مع هذا النظري، مما حال دون التبشير باتجاهات مسرحية - أو نقدية - يتبناها مسرحيون ونقادنا العرب.

إن ما يعطينا صورة حقيقية - عن هذه السليبيات - هو أن المناهج النقدية، والنظريات النقدية المصرح بها من طرف ممارسي النقد المسرحي - خصوصاً منها ما يتعلق بالجانب النظري، لم تبلغ بعد في أذهان أصحابها درجة التمثيل، الكامل، أو الفهم الصحيح، أو الاحاطة الشاملة بمكونات هذه المناهج إلا نادراً، وهذا يستوجب ضرورة احتياطنا من أخذ كلامهم على عواهنه، أو تصديق جميع الآراء التي يصدرونها حول انتاجهم الخاص، أو أثناء قراءتهم للنصوص أو العروض المسرحية إذا كانوا نقاداً، أو كانوا صحفيين مرتبطين بالعمل الصحفي الذي يقدم كتابة وصفية سردية وسطحية يمكن وصفها بـ «الكتابة الالتباسية».

هذه الاحاطة تضعنا أمام حقيقة هذه الكتابة، وهي كتابة لا تنطلق من أى موقع، أو خلفية، أو نقطة ارتكاز أو وضوح، لأنها «تمتج» نصها «النقدى» من خليط لفظي وكلامي متعدد الانتساب، ومجهول الدلالات، فقاموسها النقدي «المستعمل مأخوذ من مصادر تشكيلية حيناً، وسينمائية أو أدبية حيناً آخر، حيث يصبح المقال فى نظر بول شاوول «ثورة مفلوشة متناكرة العناصر، متنافرة المواد». هذا النوع من الكتابة الصحفية يوقع القارئ فى الالتباس، وكذلك أهل المسرح، وأيضاً كاتبه الذى لا يعرف - دائماً - لا ما يكتب، ولا ما لا يكتب، ولعل وراء هذه الكتابات مقاصد أحياناً، منها إيقاع المعنى فى غموض التأويل، أو على الأقل تعددية التأويل.. السبب الآخر أن بعض النقاد الصحفيين العرب، جاؤوا إلى النقد العربى عن طريق ثقافتهم الأجنبية، وتأثروا بالصحف الغربية منها، فهم يفكرون - مثلاً - بالفرنسية ويكتبون بالعربية، لكن أيضاً بإيقاع ومنطلق اللغة الفرنسية، كأنهم يكتبون مقالا بالفرنسية (أو الانجليزية) بالحرف العربى. هذا النوع من المقال كثير، ويزيد من الالتباسية فى النقد الصحافى الذى لا يحتمل مثل هذه الكتابة التراكمية<sup>(١)</sup>.

مثل هذا الالتباس - كما هو موجود فى الحاضر - أو ربما سيعوض فى الأفق المنتظر بالوضوح المنهجى، جعل النقاد المسرحيين العرب يدخلون مجال الرهان الصعب لتجاوز

(١) بول شاوول: المسرح العربى الحديث (١٩٧٦ - ١٩٨٩).

دار النشر: رياض الرئيس للكتب والنشر - لندن سنة ١٩٨٩ - ص: ١٣٩.



هذه السلبيات، لأنهم تأكدوا إن هم ظلوا رهائن هذا الالتباس سيكون هذا الأفق المنتظر في مستقبلهم غدا قديما، وستكون ثقافتهم المسرحية بهذا النعت غير مقرونة بقبول التطور، لأنها ثقافة تقرأ التجريب المسرحي عندما تمارس النقد كالتالى:

١ - أنها تروى العمل، وتسرده بأسلوب مشوق يتكلم عن «الحدوث» أكثر مما يتكلم عن العمل المسرحي كنتاج فنى مركب.

٢ - أنها تجعل الحساسية «الحكواتية» تطفئ على تفكيك النص الدرامي أو العرض المسرحي.

٣ - أنها تربط الكتابة الاعلانية بالعقلية الاستهلاكية التى بدأت تغزو المؤسسات العربية الرسمية وغير الرسمية.

٤ - أن هذا المنحى الاستهلاكي جعل الكتابة المسلعة ذات أدوار سلبية تسئ إلى المسرح العربى أكثر مما تخدمه وبالتالي لا تكرر وجود الايجابى فيه. مواصفات هذه القراءة فى الكتابة الالتباسية نجعلنا نطرح الأسئلة التالية:

هل بإمكاننا فرز لغة نقدية مسرحية عربية خالصة لها مصطلحاتها ومفرداتها وتميزها الذى يؤهلها كى تختلف عن اللغة الموظفة فى مقاربة الشعر أو السينما أو الفن التشكيلى؟

- هل تتوفر على لغة نقدية مسرحية خاصة لا تستحضر أو تستعير من «اللغات» و «الأساليب» النقدية أدواتها وقاموسها أو مفهوماتها؟

- هل يمكن فرز ناقد مسرحى يتمتع بأسلوب وبلغة وبمفاهيم مسرحية.

- هل نملك نقدا مسرحيا فى هذه الكتابة الملتبسة؟

- وهل هذا التراكم الذى تتوفر عليه فعلا كتابات نقدية؟ أم أننا ننعته ونسميها «اصطلاحا» وتيسيرا وتجاوزا نقدا؟.

تقربنا هذه الأسئلة من وضعية النقد المسرحي العربى، وتضعنا أمام التباسه الحاضر، وأمام أفقه المنتظر، وقدام ممكنه ومحتملة، لأنها - وبها - نضع شروط تجاوز هذا الحاضر الملتبس. فالنقد المسرحي العربى - البديل - إذا لم يحقق تراكمه القابل للتحويل إلى نوع سيظل دون منهج، وبدون أدوات. ثم انه وكى ينجز هذه التراكمات المتحولة - نوعيا - لابد من

اعتماد الروح العلمية التي يسلكها الغربيون، بدل اعتماد النتائج العلمية التي يتوصلون إليها، وأخيرا لابد من الانطلاق من الأسئلة الأولية المغيبة من تفكيرنا الأدبي والمسرحي والفني، لأننا - بدون هذه الاسئلة - نرتاح إلى الأجوبة الغربية.

إن شرط انجاز بحوث علمية بخصوص هذا التحول المسرحي والنقدي هو طرح الأسئلة التالية:

- ما هو المسرح ؟ وما مكوناته ؟

- كيف فهمه الرواد ؟ وكيف نفهمه الآن ؟

- ما هي الاشكال الادبية التي ابداعناها أو ابداعنا فيها ؟

- ما تحولاتها ؟ وما امتداداتها ؟

إن الهدف من وضع هذه الأسئلة، هو الدخول في الرهان الصعب، لفهم الذات والموضوع فهما حقيقيا وعلميا، وذلك بقصد تحديد وتعميق رؤيتنا إلى الأدب والفن والمجتمع والواقع، بعد أن ظلت السلبيات حاضرة - أثناء غياب هذه الأسئلة - في قراءة التجربة المسرحية العربية، وظل الاشتغال - في النقد - بدون استراتيجية واضحة، لأنه نقد لم يحدد لانظريا ولا علميا ماذا يريد بكل وضوح، وبكل دقة، وهو ما برزت أعراضه في هذه الكتابة الملتبسة، حتى صر وجودها أزمة. لكن هل يعنى هذا أن النقد المسرحي العربي - كالنقد الأدبي - في أزمة كذلك ؟

سنقدم بعض تمظهرات هذه الأزمة في بعض أقطار الوطن العربي لأنها تمظهرات تختصر ما يوجد في أقطار عربية أخرى، وبالتالي نحيلنا على طبيعة الأخطاء التي تسكن مستوى وعي هذه الكتابة. في رأى حسين مروة أن أزمة النقد المسرحي في لبنان تختلف عنها في مصر «ويعتقد» أن المسرح اللبناني لم يكون نفسه بعد، وبطبيعة الحال لم يتكون النقد المسرحي، لأنه لا يمكن أن يتكون النقد ما لم يكن المسرح نفسه قد بدأ يتكون، إنه لا يزال طفلا، ومن هنا، فالنقد المسرحي في لبنان لا يزال مجرد تعليقات عابرة، وكثيرا ما يصاحب هذه التعليقات، ليس التذوق الشخصي، بقدر ما هو - غالبا - الآراء الشخصية حتى بدون تذوق، الآراء الشخصية العلاقات الشخصية، الاتجاهات السياسية، هي التي

تتحكم فى النقد المسرحى على الغالب، تتحكم فيها وفيما يكتبون، وفيها يحكمون العلاقات الشخصية، والاتجاهات الفكرية، والتيارات السياسية<sup>(١)</sup>.

ليست التعليقات العاهرة، والآراء والعلاقات الشخصية، والاتجاهات السياسية - فى النقد المسرحى الموجود - تقتصر على لبنان وحده، وإنما هى مسألة - كانت تنسحب على جل الكتابات «النقدية» العربية. أما بعض الاستثناءات التى تؤكد هذه القاعدة، فجعلت «النقد الجديد» فى المغرب وتونس - على سبيل المثال لا الحصر - يختلف عن نظيره المشرقى الذى هيمن - قبل السبعينيات على التراكم النقدي - خصوصاً عندما استطاع أن يغير موضوعه، ولم يبق قائماً على التأويل المسبق، أو على الاهتمام الأسبق بالمضمون، لأنه بذل مجهوداً كبيراً للاطلاع والاهتمام بالنظريات الغربية الجديدة فى لغاتها الأصلية، وحاول التعامل معها بنوع من الجدية والمرونة بخلاف الرأى الذى عمم فيه بول شاوول حكمه على النقاد العرب وهم يكتبون نقدهم فى الصحافة العربية.

إضافة إلى هذه التعليقات التى تحدث عنها حسين مروة، سقط النقد خطأ فى قراءة الحركة المسرحية العربية الجديدة بأدوات قديمة، ولم يستطع بهذا الخطأ الانطلاق من شكل العرض للدخول إلى اكتشاف الانفعال الجمالى واكتشاف قوانينه عن طريق تحليل عناصر هذا العرض إلى بنياته وإلى مكوناته الأساسية.

يظهر خطأ قراءة الحركة المسرحية العربية الجديدة بأدوات قديمة فيما كتبه رجاء النقاش حول «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى، ومقارنتها على أساس معايير البناء الأرسطى، متناسياً، أو جاهلاً توجهها وبناءها ورؤيتها الملحمية بل يذهب به الأمر كما لاحظ ذلك الرشيد بوشعير فى إنكار رجاء النقاش «السرد الروائى، والتتابع الذى يشبه التتابع التاريخى، وذلك بدلا من الصراع والتقابل وغير ذلك من العناصر التى يتكون منها الفن المسرحى أساساً.

إن مثل هذا الحكم يوحى بأن رجاء النقاش يعد أسلوب بريه مت ضعيفاً لا شئ إلا لأنه يخرج على قواعد أرسطو<sup>(٢)</sup>.

إن فهم الفن / المسرح يتحدد بمجموعة من الشروط والخصائص منها أن شخصية المثلقى، وفهم جوهر النص المسرحى العربى، يتوقف على فهم سياق البيئه الاجتماعيه

---

(١) ندوة الآداب، أزمة النقد الحديث، الآداب - آذار - مارس ١٩٧١ العدد ٣ السنة ١٩ الصفحة ٦ - جواب حسين مروة.

(٢) الرشيد بوشعير، أزمة النقد المسرحى / أثر الفكر البريختى فى المسرح العربى. الموقف الأدبى، عدد خاص بالنقد، كانون الثانى / شباط / آذار ١٩٨٣ العدد - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ص: ٢٩٠.



والظروف المحددة التى يتم فيها تلقى هذا الفن / المسرح إلا أن عدم التخصص وإقتصار النقد على التلخيص - فقط - لم يوسع من مساحة وجود حقيقى لهذا النقد، لأن الفشل فى هذا يرجع إلى ما كان يفعله عندما يتحدث - فى كتابة سريعة - عن ظروف وملازمات التجربة المسرحية، ويتكلم عن محفزات اختيار الكاتب لموضوعها، وأسلوب تناوله لبعض القضايا المحورية فى النص، وكل هذا كان يتم فى مقالات سريعة لا تعمق المفاهيم - أثناء التطبيق - إلا نادراً، وأحياناً كان الناقد يغامر بفهمه وذوقه الخاصين فيهتم بما أثاره فيه - هذا النص - من ردود فعل أو انفعالات ذاتية فى المقام الأول، ويبدى بعض الآراء عن الديكور والملحقات والأزياء والإتارة وأداء الممثلين بأسهاب واختصار.

هكذا كان النقد وما زال - نقد متابعه، وقراءه سريعة، كان فيها النقد الصحفى الذى يغطى الجرائد العربيه نقداً تكرارياً فيه ندرك خلل القراءة، وغياب التكامل المعرفى بين الاختصاصات المتجاورة أو المتكاملة التى تكون العملية المسرحية وهذه - فى نظر الدكتور حسن النيعى - « تعد من بين الاشكاليات التى يقوم عليها النقد المغربى والعربى عموماً لأنه يخضع لممارسات ارجحاليه أدت إلى تفويض مسيرته، كما حالت دون وقوفه على مناهج لها قواعد ومقاييسها، ذلك أن العلاقة بين الناقد والنشاج لا تحدث إلا فى حالات نادرة، أى حينما يتمكن الأديب من نشر عمله حينذاك تتم عملية توليد مقالات بعد أن يلتقط أصحابها الخلاصات المثبتة، والأحكام الجاهزة التى تفرضها قراءة سريعة متميزة، لا تنظر إلى العمل الإبداعى من الداخل، وإنما تخضع لتذوق حدسى، ولإلهامات فردية تسئ إلى وظيفة النقد، وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوى يجمد فضاء الإبداع<sup>(١)</sup> ».

بعد رصدنا لبعض سلبيات النقد المسرحى العربى، يمكن القول إن مهمة النقد المسرحى أصعب، وأكثر تعقيداً بالمقارنة مع نقد الرواية أو الشعر أو التشكيل، لأنه عمل مطالب بأن يستوعب الجديد المتدفق فى الممارسة العربية والعالمية، ويجب أن يعرف كيف ينتقل هذا الجديد إلى المتلقى العربى، وأن يشارك المبدعين المسرحيين همومهم، ويتوجه إليهم بالنقد والتحليل، ويربط العلاقة بين التجريب المسرحى والجمهور العربى المتعلق بذاكرته، وبعاداته الفنية والأدبية، وأن يجعل الذاكرة الجديدة - بمنهجها الجديدة - تهدم هذه العادة، ليس بالنص المسرحى وحده وإنما بالآخراج والأداء والديكور والتقنيات التى تكسر كل ما هو

(١) د. حسن النيعى: آفاق مغربية، ص: ٥٥ - ٥٦.

مألف ومتداول في الدراما المبسطة والتاريخية والاخلاقية التي رسمت توجه المسرح الاستهلاكي العربي وفق قاعدتي العرض والطلب.

هذه السلبيات - كما قلنا - تؤكد الاستثناء الذي يعطى للتراكم النقدي المسرحي وجوده المتناقض، أو وجه الآخر وصوته الذي يدل على بعض الايجابيات، ويختصر د. حسن المنيعي هذا الوجود المتناقض حين يقول: «وباستثناء بعض المقالات التي تنطوي على تطلعات إنسانية، وفكرية، وحضارية وتتوخى الفضح والتعرية والايجابية في التعبير، فإن ما يكتب عن العروض المسرحية لم يستطع إلى حد الآن أن يدفع الجماهير إلى التعلق بالمسرح كظاهرة فنية تطرح كل الاهتمامات، وذلك لأن أغلبية - نقاد الشلل - لا يتوفرون على ثقافة متينة تخول لهم احتضان نظريات سليمة، وقد سارت هذه الأغلبية في شكل جماعات متطفلة ومرضية لنزوات مسرحيينا تسيطر انطباعات عابرة تتولد عن المشاهدة دون أن تركز على معرفة مسبقة بالنتائج<sup>(١)</sup>. يظهر أن حتى كلام د. حسن المنيعي مشحون بكلمات لا تنتمي إلى المصطلحات النقدية، وهذا فيه نوع من تعويم الكلام في الذاتية..

نقول - بعد استعراضنا لهذه السلبيات - إن النقد المسرحي الموجود، نتاج جدلي للأزمة، وصورة لتوتر العلاقة بين النظرية الغائبة، والممارسة الحاضرة - بدون نظرية، وبعطينا - في نهاية المطاف - مفاتيح الحديث عن قضية المنهج في ضوء هذه المعطيات.

النظرية والممارسة والأسئلة التي حفزت على ظهور المنهج:

هذا النقد الذي تحدثنا عن سلبياته - وحتى النقد الذي تظهر فيه بعض الالتماعاات النظرية، هل يصدر عندنا - في الوطن العربي عن تمثيل حقيقي للنظرية الادبية والدرامية، والفنية أم لا؟ وهل يغني - أحيانا - التطبيق عن النظرية؟

نؤكد - بكل الحاح - وجوب توفر نظرية أدبية وفنية لنقارب بها الكتابة الدرامية العربية، والاخراج، والتلقي، وكل ما يحيط بأسرار العملية المسرحية. لكن إذا غابت هذه النظرية، تصبح المسألة بدون معنى، وبدون مبررات للوجود.

إنها المسألة التي يقرّ بفاعليتها، «رينيه ويليك» وهو يتحدث عن قيمة النظرية في الممارسة، والعلاقة بينهما، ودور النقد في تقريب أطراف المسألة كي يؤسس نظريته،

(١) المرجع نفسه، ص ٧٤.

الخاصة. إن كل ناقد في التاريخ كما يقول هذا الناقد «توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها، ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما، وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكد لها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية»<sup>(١)</sup>.

لاشك أن غياب المنهج والناقد عندنا بالشكل الذي قدم مواصفاته رينيه ويليك لا يزيد من مناقشتنا إلا تعقيدا، لأن الناقد المسرحي العربي سيجد نفسه أمام مهمات صعبة، أولاها مناقشة الأسئلة حول النظرية والممارسة، والبحث عن أجوبة تعرفه على وضع المسرح في المجتمع العربي، والعالمي، وتقريبه من الصراع حول هذا النقد في إطاره المسرحي الخاص، وفي إطاره الأدبي العام.

كل هذا يعني أن الممارسة النقدية - في الوطن العربي - كانت تبحث - كما قلنا سابقا - عن الناقد المختص بعد أن كشفت الممارسة الموجودة عن ندرة وقلة النقاد المسرحيين المؤهلين حسب الشروط التي قدمها عبدالله أبو هيف والتي لا نجد لها متوفرة عند أغلب الذين يمارسون هذا النقد. إن الناقد في نظره يجب أن يكون «صاحب معرفة فنية، ووعي ثقافي، يتبحر في الرؤيا المسرح في بيئته. إنه رجل مسرح لا يغلب الفكرة على الفن، بل يجمع بحدق ومهارة وذكاء واحساس وعلم بين مجتمعه المسرح، ووعيه الفني والتاريخي معا»<sup>(٢)</sup>.

مثل هذه المكونات والخلفيات المعرفية والأدوات التي يقترحها عبد الله أبو هيف، لا يمكنها أن تجعل الممارسة النقدية سليمة بدون مزالق أو مخاطر، ذلك أن قبولها إنما يعني معالجة العطب بالعطب ويعني كذلك القفز على أهم المحطات الأساسية التي يمكن الوقوف عليها وتمحيص هويتها كي تسعف الناقد بوعي ممتلئ بالمعرفة الضرورية لقراءة مسألة الهوية، والرؤيا التي يراهن عليها النقاد العرب، إلا أن الارتياح في هذه المحطات يبقى الممارسة النقدية موعلة في الأفكار السابقة على التجربة المسرحية، فتستبدل العلاقة الفنية بين عناصر ومكونات المسرحية العربية، بعلاقة خارج الفن، وتقفز على شروط البنية

---

(١) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية - ترجمة د. محمد عصفور عالم المعرفة العدد ١٠ جمادى الآخرة ١٤٠٧ هـ فبراير/

شباط ١٩٨٧ ص ١١ (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت).

(٢) عبدالله أبو هيف : الانجاز والمعاناة (حاضر المسرح العربي في سورية - الطبعة الأولى - سنة ١٩٨٣، اتحاد

الكتاب العرب - دمشق، ص: ١٠٢.



وإشكالها في مرحلة هامة من مراحل الحياة المسرحية العربية الساعية إلى ترسيخ تقاليد المختبرات المسرحية، وتكوين القيم الانسانية الباقية، وتضافر النظرية بممارستها المبدعة داخل تاريخها بالدرجة الأولى.

إن علامات الانحياز الحقيقي لهذا النقد، هو الانتقال من الترف النظرى، ومن حالة الانبهار الأعمى بالنظريات الغربية، والدخول في حوار حقيقى مع خصوصيات التجربة المسرحية العربية، ذلك أنه - فى نظرنا - لا يكفى وجود نص درامى جيد، أو مخرج مبدع، لنفى بحاجة التطلع إلى هذا الانحياز. ان الفهم الحقيقى للمسرح وهو يعيش تطلعه إلى تأسيس نظرية للمسرح وللنقد المسرحى العربى - هو الفهم الذى يجعله يقرب النظرى من التطبيق بشكل يكون فيه إبداع الخطاب النقدى ممكنا، ويكون فيه الاشتغال النقدى حقيقيا فى حركية ابداع القراءة بثقافة الناقد إنها كما يقول ياسين النصير «المزاوجة المفتوحة بين النظرية والمنهج. وبين النظرة الذاتية المرتبطة بوعى الناقد الجديد فى هذا العمل الفنى أو ذلك، وضمن هذا الفهم، لا توضع النظرية قبل المنهج، ولا المنهج ملحقا بالنظرية، بل تصاهر جدلى بين ظواهر المعرفة العلمية لأدوات الناقد، ولهذا الفهم شروط فنية منها.... أن النص المسرحى نص متغير الدلالات بتغير طرق التنفيذ له، من أداء والاخراج، وانتاج، وتنفيذ وجمهور... إنه عرض جديد يكتسب بعدا تاريخيا وداليا جديدا، وهو بالضرورة جزء من تاريخ دلالات المرحلة التى يعرض فيها (ثم) إن متطلبات المنهج النقدى تقودنا بالضرورة إلى فهم أكثر شمولاً لكل العناصر التكوينية للعرض<sup>(١)</sup>».

إن الصراع حول النقد المسرحى العربى - بهذا الطرح - لم يتوقف لحظة واحدة طيلة الفترات التى كان يتابع فيها ويقرأ التجربة المسرحية العربية، وقد كان صراعا حول المسائل النظرية من جهة، وبين الاتجاهات والتجارب التى يمكن الاستفادة منها من جهة ثانية. وقد كانت مصر - وهى رائدة هذا الصراع - تعرف ازدهار النقد المسرحى على صفحات الجرائد والمجلات، وتفتح حلبة الصراع الايديولوجى السياسى المضطرم، فكانت أقلام محمد مندور ولويس عوض ورجاء النقاش وأحمد عباس صالح، وفؤاد دواره، ومحمود أمين العالم ورشاد رشدى وصبرى حافظ ونهاد تصليحة وفاروق عبد القادر يعطون لهذا النقد

---

(١) ياسين النصير : بقعة ضوء بقعة ظل، مقالات فى المسرح العراقى المعاصر، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٨٩.  
دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الاعلام والثقافة، ص: ٢٠١.

حجمه الحقيقي لجعله موجودا كممارسة وليس - فقط كمنظريات. وهذا طبعا كان يساير تطور النقد الأدبي الحديث في مصر إلى حد أنه كان في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي وللرؤيا الاجتماعية والقيمة الجمالية ذات الوعي النظري العميق والشامل، غير أن شعار التأسيس النظري والتطبيقي في هذه المسيرة النقدية، كان يعتوره خلل واضح داخل هذا الخط الموازي للمثاقفة، والأسئلة على هذا الخلل كثيرة تظهر - مثلا - عند:

١ - سلامة موسى الذي دعا إلى تمتين الروابط بين المبدع ومجتمعه بوعى وإدراك وتبصر.

٢ - ومفيد الشوباشي الذي قدم الأدبيات الماركسية، وآراء النقاد الروس بالدراسة وبالتحليل كي يعطى نموذجا لما يجب أن يكون عليه النقد العربي في مصر.

٣ - ولويس عوض الذي قدم بانوراما الحركات الأدبية في أوروبا، وقدم - كذلك - صورة حقيقة عن العلاقة الوطيدة بين الفن والتطور الاجتماعي.

إلا أن ما نلاحظه على هذه المسيرة - بالرغم مما أخذته من ذبوع وانتشار في الأوساط الثقافية - هو غياب الدعامة الفلسفية، والمنهج النظري، والنقد التطبيقي في الأدب المحلي وخصوصا في مجال المسرح.

ومع ذلك بدأت شواغل الدعوة إلى تأصيل النقد المسرحي العربي، مبكرة مع اتصال العرب بالغرب، وهي الدعوة التي كانت توازي جهود الرواد، واستمرت مع محالات تعريب المسرح وفق المفهوم الغربي والعمارة الغربية، كما برزت لدى أبي خليل القباني ومارون النقاش وفي تجارب جورج أبيض وخليل مطران ويوسف وهبي وأمين الريحاني وزكي طليمات والطيب العليج وعبد الصمد الكنفراوي وغيرهم. إنها إشكالية الأصالة والمعاصرة التي شغلت مختلف وسائل التعبير العربي المعاصر ومن بينها النقد المسرحي. الذي كان مشغولا بتأسيس لغته وأدواته. وتشير تجربة النقد المسرحي في سورية - كما يقول عبد الله أبو هيف إلى مشكلتها بوضوح، كونها من لوازم الحركة المسرحية وتنشغل بأسباب نموها المعتبر، وهذا يعني أن النقد المسرحي مشغول أيضا بعناصر لغته في واقع الحركة المسرحية نفسها، حيث لا مجال للفصل بين النظر إلى النقد بمعزل عن رؤيا الحياة المسرحية في دوراتها مع تاريخها الخاص من جهة.. وحركة مجتمعها من جهة أخرى<sup>(١)</sup>.

(١) عبد الله أبو هيف: الانجاز والمعاناة: حاضر المسرح العربي في سورية، ص ١٠٦.

من أهم ما كان يطغى فى هذا التأصيل للنقد - كما يفصح عن ذلك كل التراكم الموجود هو الاحتفال بمضمون العمل المسرحى، دون الالتفات إلى شكل العرض والتجسيد على الركح. والحق يقال إن هناك نقادا يتمتعون بالشئ الكثير من الشروط التى ذكرناها، ولكنهم قلة يأتى فى مقدمتهم لويس عوض، ومحمد مندور وعلى الراعى وعلى عقلة عرسان وعدنان بن ذريل وعبد الله أبو هيف وعبد الله البوصيرى إلا أن أغلب هؤلاء ظلوا أسرى منهج تقليدى معين هو المنهج الأرسطى الذى يلائم الاتجاهات والتجارب المسرحية العالمية الحديثة التى تأثر بها مسرحنا العربى، فهل هذا يرجع إلى كون خطاب بعض النقاد لم يكن قد علم بهذه التجارب؟! أم أنه كان يتجاهلها لأنها مناقضة لثقافته الكلاسيكية؟

يرتبط الدكتور حسن المنيعى جوابه المقترح بالحركة المسرحية، وما تعطيه لنا كل قراءة لهذه الحركة من اضافات أو التباس، فإذا كانت «حركة النقد المسرحى قد اتسعت فى بلدان أوروبا - رغم أنها مازالت تطرح مشاكل عديدة - فإنها قد بقيت فى بلدنا تخضع لظروف زمنية، بمعنى أنها تنتظر ظهور عمل مسرحى (وكم يطول انتظارها) لتحقيق انطلاقة مؤقته فى شكل مقالة أو خاطرة أو تعليق، وحيث أننا لا نتوفر على مجلات مختصة، فإن أغلبية هذه المقالات وما شاكلها تصلنا عن طريق الصحف التى تفتح المجال أمام بعض الأقلام لتبدى رأيها فى العروض الجاهزة، وهذا ما يدحض رأى القائل بأن النقد لا يواكب أعمال رجال المسرح، لأن هذه المواكبة تتردد اصداؤها منذ طفولة المسرح المغربى بيد أنها لم تكن ناجحة فى البداية لأنها لا تخرج عن نطاق الأخبار بالمسرحية، ومن حضرها من الرسميين، ثم التعليق عليها بالمدح أو الذم. أما فيما بعد، فقد كان عليها أن تستمد جذورها من قوام أوضاعنا الدرامية وبما أن هذه الأخيرة كانت تتأرجح بين الارتجال والتفتح والتهريج فقد كان النقد يلاحقها حسب الصورة التى تظهر عليه، إما بالدراسة والتحليل، أو التنويه المباشر والمجاملة التى تخنق مجال التعبير الحر التنزيه<sup>(١)</sup>.

تدل كل هذه الوضعيات المتشابهة التى يعيشها النقد المسرحى العربى، على أن الممارسة النقدية كانت تنطلق من فراغ معرفى، ولم تكن تلبى سوى حاجة الصحيفة أو الجريدة التى اتسع اهتمامها بالنقد المسرحى، لكنه الاهتمام الذى رسخ وجوده كتعبير مكثف، يتوقف عند حدود المضمون - أو الجماليات الأدبية أو الأخبار والأشهار، ولا يتعدى ذلك إلى قضايا الفكر والمجتمع والسياسة.

(١) د. حسن المنيعى : آفاق مغربية، ص: ٧٣.



إذن، وفي غياب الاطلاع على أصول المسرح والنقد، يأتي الحديث عن الممارسة النقدية غير تام، لأن نقدا كاملا وشاملا له منهجه وقيمته لا يمكن أن يظهر إلا عند القلائل من النقاد الذين رسموا اختلافهم مع السائد، واستطاعوا أن ينقلوا الخطاب النقدي الحديث، من مجرد حديث عن الوقائع المسرودة أو التأريخ لهذه الفرقة أو تلك، والاعتماد عليها بما يحفظ تجربتها من الاندثار أو الزوال، إلى الكتابة النقدية المشبعة بالنظريات الدرامية الغربية، وبالتيارات النقدية الحديثة.

لقد ظهر التأثير بالتيارات النقدية الغربية والنقدية الحديثة في الخطاب النقدي الجديد، فرأينا الفرويدية، والبنوية والالسنية والواقعية الاشتراكية، وهي تيارات جعلت هؤلاء النقاد القلائل يمتلكون ناصية الوعي بتأسيس قوانين المنهج ولغته ومصطلحه، فعملوا على تأصيلها نظريا وتطبيقيا، خصوصا عندما بدأوا يعودون إلى مخزون التراث العربي اللغوي لتدعيم هذه الأصالة.

على المستوى النظري، نقول لقد تأثر هذا النقد بهذه الاتجاهات، فاقبس منها، أحيانا، والتزم بها التزاما حرفيا أحيانا أخرى، فساهم النقد مساهمة فعالة في هذه الاتجاهات بشكل مباشر أو غير مباشر، إلا أنه على المستوى العملي، كان لهذا التأثير إيجابياته وسلبياته على المستويين النظري والتطبيقي، ويقدم لنا بول شاوول صورة ذلك أثناء حديثه عن الآثار التي تركتها هذه الاتجاهات في النقد المسرحي المنشور في الصحافة العربية، وفي رأيه أن «أكثر الاتجاهات رواجاً في هذا الإطار هو الاتجاه الواقعي بروافده المتعددة، وتليه الألسنية والشكلية، لكن الألسنية لوعورة مسالكها بالنسبة إلى النقد الصحفي نفسه، فقد ظهرت آثارها اللفظية والبنائية العامة، أكثر مما ظهرت منهجيتها واصطلاحاتها، فالناقد (الصحفي) بات يستعمل مثلاً عبارات تنتسب إلى البنيوية مثلاً «الدلالية» و«البنية» و«المدال» والبؤرة الدلالية، كما دخلت في قاموسه الكتابي مثلاً مفردات من مدرسة التحليل النفسي مثل «عصاب» و«العلاقات الأوديبية» و«الهستيريا» و«الهوس» و«الهاجس» و«المكبوتات» و«التنفس». إذن دخلت هذه الاتجاهات باستثناء الواقعية الاشتراكية التي أخذت مداها في صلب الكتابة النقدية اليومية، لكن من خلال التراكم والمفردات لا من خلال انسجام كامل وداخلي بالمنهج<sup>(١)</sup>.

(١) بول شاوول: المسرح العربي الحديث ١٩٧٦ - ١٩٨٩. ص ١٤٣.

إن المشكلة الأساسية لهذا النقد هو أنه لم يمهد لهذه الاتجاهات الغربية الجديدة، ولم يتخذ من أسئلتها عتبة للدخول في إشكالاتها، وإنما ظل لاهثاً وراءها، عاجزاً عن اللحاق بها دائماً، بلون هذا اللحاق باجتهاد لا يضيف أى شيء إلى القراءة، لأن التباسية المصطلح، وإفراغ المصطلحات من مضامينها ودلالاتها الحقيقية، جعل هذه المصطلحات لفظية، ومتناقضة، ومتعددة الفهوم والتفسير، فكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الالتباس على المتلقى، خصوصاً المهياً لمثل هذه المقاربات.

بين التأسيس النظرى - فى هذه الالتباسية - والممارسة النقدية الموجودة، نجد أن التوجه نحو التأسيس النظرى مكن النقد من وضع شروط ملزمة للناقد المسرحى العربى كى يخرج من هذه الالتباسية التى تشوش على الفهم النظرى، ويدخل مرحلة الفعل النقدى الحقيقى الذى يؤمله أن يكون ناقداً بالقوة وبالفعل. فالناقد فى رأى ياسين النصير عليه «أن يفهم المنهج فهماً معاصراً، فإذا كان فهمه للمسرح مشروطاً بنظرية مسبقة، خضع منهجه النقدى، وكل معرفته الموضوعية بقوانين الفن لهذه النظرية، وبالتالي سلك طريقاً معقداً لا يمكنه من كتابة نقد مسرحى حقيقى، بل مقولات نظرية مفرغة من محتواها الموضوعى، أما إذا كان فهم الناقد المسرحى للمسرح غير مشروط بنظرية مسبقة، خضع منهجه النقدى إلى عشوائية مضطربة، ووقع فى تشتت وضباع المقاييس المعرفية، وبالتالي سلك طريقاً هو الآخر لا يمكنه من كتابة نقد مسرحى حقيقى، بل مقولات خالية من أية نظرية وأى منهج»<sup>(١)</sup>.

أمام التراكم النقدى المسرحى، وأمام كل المفارقات التى تفقد بتناقضاتها وخللها كل تميز وتماسك معرفى للخطاب النقدى المسرحى العربى، كان النقاد العرب يجدون صعوبة فى التحرر من عقدة النقص، والتخلص من سلبيات النقد الموجود لأنهم كلما وضعوا شروطاً للعمل النقدى إلا يجدون أن مساحة الخلل تتسع، وأن أخطاء الممارسة تعوق القفزة النوعية المطلوبة، لا شئ إلا لكون القطعية مع هذه الشروط تكون مجانية، أو صادرة عن مواقف مسبقة، أو ناجمة عن عدم الوعي بهذا الجديد الذى يقدم صورة الناقد الجديد: لكن، رغم هذه القطعية يواصل النقاد الجدد تقديم شروطهم لتأسيس تراكم بديل للسائد، وفى هذا المجال يقدم بول شاول موقفه من الناقد والنقد الجديد وفق الشروط التالية:

(١) ياسين النصير: بقعة ضوء بقعة ظل، ص: ١٧٩ - ١٨٠.

«إن الناقد كى يلعب هذا الدور الخطير.. عليه أن يتمتع بشروط ومواصفات أهمها:

١ - أن يكون ذا ثقافة مسرحية واسعة، تشمل العروض، وتشمل الأعمال المسرحية المنشورة، ويكون متفتحاً على التيارات المسرحية، والنقدية المحلية والعالمية.

٢ - أن يكون متخصصاً فى هذا القطاع.

٣ - أن يكون متفرعاً، إلى حد كبير، لهذا التخصص وللمتابعة اليومية للنشاطات والتأجيات المسرحية، والناقد المتفرغ (وإن كان شبه مفقود فى صحافتنا) أساسى، ورئيسى كى يتمكن من أداء مهمته أداءً وفياً، ومن الداخل.

٤ - أن يكون حراً فى ممارسة كتاباته، وإبداء رأيه، وصياغة تحليلية، أى ألا يخضع لضغوط المؤسسة التى يشتغل فيها، أو للسلطة المهيمنة.

٥ - أن يكون ذا لغة نقدية مختصة باصطلاحاتها وتقنياتها، وهذا العنصر مهم جداً فى عملية التوصيل التى يقوم بها.

٦ - أن يرفض كل الاعتبارات غير النقدية التى يمكن أن تطرأ، بعيداً عن التواطؤ والتعلق والتزوير.

٧ - أن يمارس عمله النقدى من دون انقطاعات، وممارسة العمل النقدى لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية، وإنما تطول إلى القراءة، والشغف الدائم بكل ما هو جديد<sup>(١)</sup>.

هذه الشروط، ومهما قدمها النقاد بأساليب مختلفة، فإنها تبقى متفقة فى أسس بناء مشروع النقد المسرحى العربى، ومشروع النظرية النقدية، ومشروع التطبيق المحتمل لهذه النظرية، ومشروع التطبيق المحتمل لهذه النظرية، فهى تتوحد فى الالحاح على أن يبدأ هذا النقد من المكان الصحيح، أى أن يبدأ بنقد المجتمع العربى، ونقد بنيته التطبيقية الثقافية، لذلك فضرورة النقد تكمن فى أن يكشف عن الموقع الاجتماعى الذى ينتج هذه النصوص، ويدرس رؤيتها عبر دراسة شكل الرؤيا، ويبحث عن العلاقة التبادلية بين النص

(١) بول شاوول، المسرح العربى الحديث ١٩٧٦ - ١٩٨٩، ص: ١٣٣ - ١٣٤.



والواقع الاجتماعي، وأن يوجد العلاقة المباشرة بالانتاج الاجتماعي عوض أن تبقى هذه العلاقة تابعة للوضعية الاجتماعية، أنها عملية البحث في الكيفية التي بها يجسد النشاط اللغوي البنية الرؤيوية التي هي مسؤولة عن ولادة النص الدرامي. لأن الرؤيا، لم تعد مهمة، ولكن المهم هو المسافة أو طريق التجسد وليس الجسد.

صحيح أن المنهج - في ضوء هذه الشروط - هو رؤية متكاملة للفن، ولكنه لا ينجزها بمعزل عن النظرية التي يسترشد بها... من هنا لا نعد المنهج طريقة - فحسب - بل هو ضوء الطريقة المنتشر، وكأنه عين الناقد التحصيف تتلمى العمل المنقود، وتكشف عن أوجه الظاهرة والخفية، فالنظرية تخضع للتطبيق، وما يستمر منها هو الأصوب في تصميم مسار النقد.

لقد بدأت - هذه الشروط، مع السبعينيات - تعطي أكلها، وتوفر ذلك الجو السليم من الممارسة النقدية، لأنها كانت تطالب بحضور المنهج الذي هو أضيق من النظرية، لكنه أركز منها لا اتصاله بأدوات معرفية تطبيقية، ونتيجة لذلك أصبح المنهج:

١ - وسيلة لتحقيق هدف القراءة والمقاربة.

٢ - طريقة للحصول على التطور الناجح للمعرفة أثناء التطبيق الواعي للمنهج العلمي.

٣ - المنهج العلمي يكون «موضوعياً» وصحيحاً عندما يتطابق مع الموضوع الذي يشتغل عليه.

مع هذه الخصوصيات صار لدى الناقد المسرحي العربي وعى بأساس كل مناهج المعرفة التي فيها تكمن القوانين الموضوعية للواقع، وهو السبب الذي جعل المنهج لديه يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بالنظرية أو النظريات في علاقتها بالدراما والفن والفلسفة واللغة... وهذا ما يؤكد ياسين النصير وهو يتحدث عن تجربة النقد المسرحي العربي في العراق ومسألة قضايا النظرية والمنهج وتاريخ الاهتمام بهما، يقول: «لم تبلور الحركة المسرحية في العراق نقداً جيداً إلا في السنوات العشر الأخيرة، وعلى يد قلة أخذت المسؤولية بجهد ذاتي، وبالذات عندما بدأت تصدر مجلة «المسرح والسينما العراقية» حيث تحلق حولها نفر من محبي المسرح وهواته، فوجدوا فيها مجالاً لأن تستوعب طموحات المقال النقدي الموسع والدراسي بعدما كانت الطحافة اليومية تضيق بمثله.

ظهر نقاد ووادى الحركة النقدية المتكاملة، فظهر ثامر مهدي، وعلى مزاحم عباس وفالح عبد الجبار، وعبد الله كمال الدين، وبنيان صالح، والدكتور جميل نصيف، ومحمد الجزائري، وزهير الجزائري، وباسين النصير، وحسب الله يحيى وحسيد مجيد مال الله وصبرى العطية وعمر الطالب وغيرهم من كتب النقد التعليق والنقد التحليل<sup>(١)</sup>.

هكذا لم يبق قبول النظريات الغربية لتطوير إمكانات الوعي بالمنهج والممارسة بمعزل عن قضايا الممارسة، وإنما انضماقت إلى هذا القبول ترجمة النظريات وأسس المذاهب النقدية بهدف استخدام قواعدها في النقد المسرحي العربي، ولقصد بهذه النظريات التيارات المسرحية الغربية التي وسعت مجال حضورها في الممارسة المسرحية العربية، فكان حضورها متفاوتا بين تجربة وأخرى، سواء تعلق الأمر بكتابة النص الدرامي، أو تعلق بوعي الناقد بهذه التيارات.

لقد كان الاهتمام بهذه المدارس خطوة ايجابية في تطوير المفاهيم الأدبية والجمالية في الخطاب المسرحي العربي، وذلك في اتجاه التجاوز والابداع، إلا أن هذا التطوير كان محفوفًا بمغامرة ومزالق التجاوز والابداع، لأنه كان متسما بحيوية بالغة جعلت مفاهيم هذه المدارس - لتلبس على الكتاب والمخرجين، وتختلط عليهم الامور، يظهر هذا في احتضان المسرح العربي - بين الستينيات والسبعينيات - لكل التيارات والاتجاهات المسرحية الغربية، سواء عن طريق الترجمة أو الاقتباس أو التأليف أو الاخراج.

يظهر التأثير في ازدهار وجود صورة هذه التيارات في النص المسرحي العربي أو العرض المسرحي في التجربة المصرية لدى رؤوف مسعد ورشاد رشدي ونجيب سرور وميخائيل رومان والفرد فرج وسعد أردش والذين تأثروا بالمسرح الملحمي لبرتولد بريشت) وفي سوريا هناك سعد الله ونوس، ورياض عصمت وممدوح عدوان، وفي لبنان هنام اقتباسات جلال خوري وفي المغرب هناك محمد مسكين، وفي العراق هناك يوسف العاني وقاسم محمد، كل هؤلاء حاولوا كتابة نص أو عرض ملحمي بعد أن أطلعوا على نصوص بوتولد بريشت وقرأوا نظرياته حول هذا المسرح. ومن التجارب التي احتلت مكانها في اهتمام المسرحيين العرب، نجد تجربة مسرح العبث التي حفزت الكتاب العرب على دخول أجواء العالم العبثي كما شكلته عبقریات يوجين يونيسكو وصمويل بكيت، وأداموف وغيرهم.. فحاولوا بناء قالب

(١) ياسين النصير، بقعة ضوء بقعة ظل، ص: ١٨٨.

مسرحى عربى تجريبى منفتح على إمكانيات الكتابة العبثية، ومن بين الكتاب العرب نجد توفيق الحكيم وميخائيل رومان ويوسف ادريس وجورج شحاته واقتباسات الطيب الصديقى، وتنوعات محمود دياب ونجيب سرور وريمون جبارة ويعقوب الش دراوى الذين استفادوا من تقنية المسرح داخل المسرح، وهناك طبعاً من استفاد من المسرح الطقوسى عند غروتوفسكى كمنير أبو ديس.

إلا أن السؤال الأكثر إلحاحاً هو :

«لماذا تأثر المسرحيون العرب بالأسلوب الملحمى، والتجربة العبثية، وكتابات بيراندللو وغروتوفسكى وبيتر فايس وماير خولد ونيميروفتش بينما لم يتأثر نقادنا المسرحيون بهذا الأسلوب؟ أليس من المفروض أن يكون النقد والتطبيق، النظرية والممارسة، وظهور المنهج صنوان لا يفترقان؟»

وبتعبير أدق، إذا كان بعض المسرحيين والكتاب العرب قد بنى توجهات هذه التيارات، لماذا بقى النقد على هامشها؟

يقدم الرشيد بوشعير مجيباً عن السؤالين المطروحين كالتالى: «الحقيقة أن هذه الظاهرة - تعود برأينا - إلى سبب رئيس، وهو تخلف النقد عن مواكبة التجارب المسرحية المقتبسة - عادة - عن الغرب، إما عن جهل بتيارات النقد المسرحى العالمى الحديث، وإما عن تعصب للتقديم، والرغبة فى الصدور عن روح المحافظة على القوالب الفنية التى ذاعت واستقرت، وهذه الروح لا تقتصر على النقاد المسرحيين العرب - فحسب - بل إن العالم كله كان يعاني منها، ولولا ذلك ما كان لكاتب مسرحى عبقري مثل «شكسبير» أن يظل مغموراً فترة طويلة وما كان لشاعر مثل «كورنى» أن يقدم إلى المحاكمة بسبب خروجه على قواعد أرسطو<sup>(١)</sup>».

هذه إذن بعض سلبيات النقد المسرحى، وقضية المنهج كما تبلورت من خلال أهم المحطات التى مر بها هذا النقد، أو وقف عندها طويلاً فلم يستطيع التخلص من خلله، ومن الأدوات التقليدية التى كان يقارب بها العملية المسرحية فى جزئها وليس فى كلياتها. وإذا

---

(١) الرشيد بوشعير: أزمة النقد المسرحى، أثر إلغاء البريختى فى المسرح العربى الموقف الأدبى - عدد خاص بالنقد - كانون الثانى - شباط - العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣، ص: ٢٩٦.



كانت هذه السلبيات حاضرة في الممارسة داخل الخطاب النقدي الموجود فإن هذا يحيلنا على مسألة أشرنا إليها لكننا لم نقف عندها طويلا، وهي مسألة المصطلح النقدي المسرحي المستمد إما من مناهج النقد الأدبي، أو من التيارات المسرحية الغربية، هل فعلا أن هذه المصطلحات لم تكن مفهومة لدى ممارسي النقد المسرحي العربي؟ وهل هنا خلل في استعمالها وتوظيفها أثناء القراءة؟

## الفصل الثانى

# التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص

هل يكفى الحديث عن المنهج النقدى كقضية لها أسئلتها وتمظهراتها فى حركة النقد الأدبى العربى لنقول: إننا أحطنا بكل جوانب هذا المنهج، وأنا كشفنا عن مكوناته وعن اكتماله أو نقصه؟

لا نعتقد ذلك، لأن سلبيات المنهج النقدى لا تظهر فى صورتها بجلاء، إلا إذا ناقشنا مسألة المصطلح فى النقد المسرح العربى، نقاشا به نريد أن تتمكن من التعرف على الجهاز المفاهيمى، والأدوات الاجرائية، وهى تشتغل بمصطلحاتها المتوفرة، أو المترجمة لقراء التجربة المسرحية العربية، داخل تنوع المناهج التى يتبناها النقاد ليدافعوا على التأسيس النظرى للمصطلح المسرحى وقد توفرت فيه كل شروط التأسيس سواء تعلق الأمر بشكل هذا المصطلح أو بمفهومه، أو بالمجال الذى يشتغل فيه.

التأسيس النظرى يقتضى منا أن ننظر إلى المسألة المصطلحية فى أطارا بستمولوجى عام. ثم نوضح الضوابط العلمية والنظرية التى تحدد مجالها النظرى والتطبيقات فى عبارة «علم المصطلح» بمقدماته ونتائجه، وتطوره وفق قانون تطور الظواهر وتحولها.

فى غياب هذا التأسيس النظرى - فى الثقافة العربىة - نقول إن نشأة هذا العلم كانت فى الغرب، وكانت تخضع لجملة من الشروط التى توفرت لتحقيق هذه النشأة لجعل هذا التأسيس النظرى ممكنا فى التطبيق، وجعل شكل المصطلح ومفهومه ومجاله عاملا مساعدا على جعل الممارسة النقدية مستقيمة وسليمة. لقد كانت نشأة هذا العلم مرتبطة ارتباط وثيقا بطبيعة أهدافه وخصائص ميدانه، ومنهجه، ومقرلاته النظرية على الخارطة الابستمولوجية الخاصة بعلوم اللسان.

فما المصطلح؟ وكيف أنه يصير أساس الفعل النقدى؟

إن المصطلح فى أصله، وحدة لغوية، أو عبارة لها دلالة لغوية أصيلة، ثم أصبحت هذه الوحدة، أو العبارة، تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة فى مجال أو ميدان معين لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية، والدلالة الاصطلاحية الجديدة، هذا المصطلح لا تتضح دلالاته إلا خلال السياق الأسلوبى الذى يندرج فيه، فتتلون وظيفته وتتغير دلالاته بألوان الكلمات المجاورة له فى العبارة، وربما تتغير الدلالة تغيرا تاما نتيجة لتغير النظام الأسلوبى.

يمكن القول إن الدلالة اللغوية - هى فى الدرجة الأولى - دلالة تراكييب أسلوبية، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة، وبهذا يصح القول إن كل مجال، أو أى فرع من فروع العلم يلجأ إلى استخدام رموز خاصة به تعبر عما فى الازهان من مضامين علمية أو فكرية تعبيرا تكون أهم صفاته، الدقة، والموضوعية، وهو ما يعرف باللغة الاصطلاحية أو المصطلحات، وعلى هذا الأساس يكون لمداول المصطلح اختلاف فى الوجهتين التاليتين: أولا

المصطلح كقيمة، وثانيا المصطلح كدلالة. ويتحدد «كقيمة» بتحديد موقعه من النظام المفهومى والجدول المصطلحى الذى يندرج فيه، ويؤدى حتما تحول اللفظ من وحدة معجمية إلى وحدة مصطلحية، حتى وإن بقى الدال واحدا إلى تغير قيمته الدلالية بتغير موقعه من نظام العلامة الدالة، أما طبيعة المصطلح كدلالة، فتحدد بطبيعة العلاقة المرجعية الجديدة التى تعرف الوحدة المصطلحية كاسم مشير اصطلاحيا ومواضعة إلى مفهوم خاص، ولا يجوز فيه الاشتراك أو الغموض، وعادة ما تتأسس هذه الدلالة كمدلول اصطلاحى



خاص، بالمجاز (التوليد الدلالي مع الإبقاء على نفس الدال)، أو الاشتقاق، أو النحت أو التعريب بفرز دال جديد<sup>(١)</sup>.

أما فيما يخص تحديد المجال النظري لهذا العلم الجديد فقد تدرج علماء اللسان في تحديده في علاقيتين أساسيتين هما :

١ - المصطلح كعلامة وظيفية.

٢ - المصطلح كقيمة.

فالاساس الأول مرتبط بالطبيعية المرجعية للمصطلح، ومرهون بهذه الطبيعة التي تعطيه موقعا خاصا من النظام المعجمي، إذ لا يمكن أن يكون تحديده كافيا إلا إذا اقترن تعريفه وتقديم مضمونه بواقع مادي معين، وعليه لا يمكن تحديد المضمون المصطلحي إلا في إطار تحليل سياقي يبين الوضع الاجتماعي الخاص بالاستعمال وبالعناصر الأساسية المكونة لبنيته المفهومية. هذه العلاقة العضوية بين المصطلح ووظيفته المرجعية كما يقول عثمان بن الطالب «تجاوز علم اللسانيات التقليدية، لأنها تفسر وجود العلاقة المصطلحية، لا على أساس موقعها من النظام المعجمي كبنية علائقية، بل على أساس التحامها بوظيفة الاستعمال المنظم لممارسة معرفية خاصة، ومتغيرة حسب تطور المفاهيم العلمية أو التقنية، فتحليل المضمون المفهومي والدلالي للسياق يهدف إلى ضبط العناصر الدالة المركبة للمصطلح - المفهوم - وذلك بتحديد ميدان استعماله وحدوده. لكن هذا التعريف يظل مبدئيا فحسب، لأن التطورات الدلالية للمصطلح كما اشرنا تبقى مرتبطة بتطورات الاستعمال الذي تحدده مراجعة العلوم لمفاهيمها<sup>(٢)</sup>.

أما المصطلح كقيمة دلالية في إطار نظام مفهومي، فتفسر الطبيعة المرجعية للوحدة المصطلحية وضرورة تحليلها سياقيا في إطار المبدأ العام الذي يعتبر اللغة نظاما دالا في علاقة أساسية مع تجربة الانسان الامتنائية في محيطه، ويتمثل أساس هذه العلاقة في قدرة الانسان على التعبير عن هذه التجربة بوصف الأشياء وتصنيفها بواسطة رصيد لغوي محدود.

---

(١) عثمان بن الطالب : تأسيس القضية الاصطلاحية (بحوث ودراسات المصطلح العلمي) اعداد مجموعة من الاساتذة الجامعيين - بيت الحكمة - قرطاج، الجمهورية التونسية - وزارة الثقافة والاعلام السنة ١٩٨٩، ص: ٧٦.

(٢) نفسه، ص: ٧٤.

فالمصطلحات كوححدات لسانية، هي إذن علامات لمجردات، تشير من خلال مدلولاتها الاصطلاحية إلى تصنيف الأشياء، وتمكن الانسان من أدوات تحليل واقعة والسيطرة عليه، هي إذن مقولات فكرية تتوسط الوحدة الشاملة والتنوع الامتناهى وتتشكل فى دوال ضابطة لنظام المفاهيم، باعتبارها حقولا تبوب داخلها المعرفة وتنظم حسب ما يختص به كل ميدان مرجعى باعتباره من علم الأشياء<sup>(١)</sup>.

فى ضوء هذه المعطيات والأسس النظرية لتأسيس المصطلح، يجب أن نعترف بحقيقة مرة، وهى أن علم المصطلح لم ينشأ ولم يتكون بمفاهيمه الواضحة إلا فى الغرب، وأنه لم يتشكل فى صيغته المتداولة — كعلم خاص — إلا فى نهاية القرن الثامن عشر حيث من هذه البداية إلى الآن عرف عدة تطورات يمكن إجمالها فى التحولات التالية:

- ١ - أن المجال العلمى لـ «علم المصطلح» لم يتحدد إلا حديثا.
  - ٢ - أن نضجه جاء نتيجة التحول المنهجى الذى طرأ على المسألة المصطلحية عندما تم تعويض المفهوم القديم «قائمة المصطلحات» بمفهوم «نظام المصطلحات».
  - ٣ - التحول من «القائمة» إلى النظام، أى انتقال، هذا العلم من مجرد قوائم أسماء تصنيفية إلى اعتبار هذه المصطلحات نظاما متماسكا من القيم الدلالية التى يعرف بعضها البعض من خلال وظيفتها الأساسية المتمثلة فى تسمية الأشياء.
- هذه التحولات التى نحن بصدد الحديث عنها لم تحدث صدفة، ولم تقع وتتكون بين ليلة وضحاها، إنها نتيجة حتمية للايقاع السريع فى تطور العلوم والفنون فى العصر الحديث، وحصيلة التدرج المعرفى نحو التأسيس النظرى الذى نشأ عنه هذا العلم لبحث فى العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التى تعبر عنها، وهو علم مشترك بين علوم اللغة والاعلام وخصوصا التخصص العلمى الذى أعلن عن انطلاقته الصحيحة مع الثورة الصناعية حيث خلق التطور العلمى والتقنى حاجات جديدة، وميادين معرفة أكثر تشعبا، ونتج عنه تطور الأنشطة الاصطلاحية وتعددتها بسرعة كبيرة.

فى هذه المرحلة كان تولد الأنشطة الاصطلاحية عن الأنشطة العلمية والتقنية مجرد عملية لوضع المصطلحات وحصرها دون أن يكون لهذه العملية إطار علمى نظرى عام

---

(١) نفسه، ص: ٧٥.

نركز عليه، أو منهج يوضح الوحدة العضوية للمشاكل المصطلحية التي طرحها مختلف العلوم في تكوينها للخطاب المنظم لميادينها، في غياب هذا الإطار كانت الممارسة العلمية للمصطلح خاضعة لمنطق الاستقلالية بالنسبة لكل علم من العلوم.

إلا أن الانتقال من مرحلة الاستقلالية إلى التخصص جعل اللسانيات - كعلم عام وشامل للظاهرة اللسانية - يخصص لكل ميدان أو ظاهرة اصطلاحية علما خاصا بمجاله ومنهجه وموضوعه وهذا ما يجعل المتابعين لظهور علم المصطلح وتطوره، يفسرون غياب التأسيس النظرى لعلم المصطلح بهذه المبررات على الأقل حتى فترة السبعينيات.

لقد جاء تطوير علم المصطلح، كعلم مستقلا نسبيا عن علم الدلالة وعلم المعجمية، نتيجة أولى للتطور السريع لأنظمة المصطلحات العلمية والتقنية من ناحية، وللتداخل الحتمى بين الأنظمة المصطلحية المختلفة، بتعدد اللغات، واختلاف الميادين العلمية من ناحية أخرى. وهو الواقع الذى فرضته الحاجة الملحة للشعوب للتخاطب بينها من خلال أنظمة المصطلحات، «واقع فرضته العوامل الاقتصادية وقضايا نقل «التكنولوجيا» وعدم اعتراف العلوم والتقنيات بالحدود السياسية واللغوية. من هنا نشأت قضية «احتكاك اللغات» Contact des langues «المتعلقة بنقل المصطلحات. إن هذه الوضعية تفرض على كل علم من العلوم وضع المصطلح المقابل فى اللغات الأخرى التى لم يشهد متكلموها نشأة الواقع الذى يترجم عنه ذلك المصطلح فنشأت من هنا صعوبة «النقل» لأن لكل لغة بنيته الخاصة، وقوانينها الداخلية إذ تعبر عن نظرة متكلميها وتصوراتهم لواقعهم الخاص<sup>(١)</sup>».

تأسيسا على ما سبق، نقول، إن علم المصطلح هو العلم الذى يبحث فى العلاقة بين المفاهيم العلمية والالفاظ اللغوية التى يعبر عنها. وهو العلم الذى أوكلت إليه مهمة تقنين الاستعمال الاصطلاحي حسب الميادين والاختصاصات، بتحديد القوالب والأشكال والقواعد التى تسهل عملية تعميم المصطلح وفرضه، وهو ما يسمى بـ «التقييس» أو «التنميط». وهو ما يؤكد على أن التخصص العلمى - هذا - لم يظهر، ولم يكتمل إلا تحت تأثير الحاجات العملية والممارسة، لاختضاعها إلى قواعد مضبوطة، وقواعد منهجية ونظرية عامة تتماشى مع طبيعة العلاقة بين أنظمة المعرفة والأنظمة المصطلحية المعبر عنها فى كل نشاط إنسانى، وفى كل حقل من حقول المعرفة البشرية.

(١) نفسه. ص: ٧٤.



إن كل نشاط إنسانى، وكل حقل من حقول المعرفة البشرية، إلا ويملك مجموعة من المفاهيم التى ترتبط فيما بينها داخل الحقل الواحد على هيئة نظام متكامل، وتكون على علاقات بمفاهيم الحقول الأخرى، كما يتوفر كل حقل مجموعة كبيرة من المصطلحات التى يعبر عن مفاهيمه لغويا، ويصاحب كل تقدم وتطور فى حقول المعرفة نمو وزيادة فى عدد المفاهيم التى تحتاج إلى مصطلحات تقابلها، فالوحدة التى لا انفصام لها بين المفهوم والمصطلح قائمة على التعريف العلمى الدقيق. ومصطلحات كل علم محدد من العلوم تشكل فيما بينها نظاما لا يحقق الغاية من وجوده ما لم تكن العلاقات متبادلة بين عناصره، متميزة دلاليا، ومتجاوبة مع النظام المفهومى للعلم موضوع البحث، ولايتأتى لنا إدراك كنه النظام المفهومى لعلوم من العلوم حتى نحقق تصنيفا مفهوميا يقوم على أسس موضوعية ومنطقية .

إذا كان هذا العلم جديدا على الغرب، ووصل إلى ما وصل إليه الآن من دقة وتركيز واختصاص، وأن تطوره وتحوله المنهجى كان وراء إعطاء المصطلحات قوتها التداولية، باعتبارها نظاما متماسكا من القيم الدلالية، فإن البحث عن هذا «العلم» فى الثقافة العربية فيه نوع من المغامرة نحو الأفق المجهول، أو البحث عن الغائب فى الغائب، ذلك أن التأسيس النظرى للمصطلح النقدى، وللمصطلح المسرحى ظل تأسيسا بدون تطور، سواء تعلق ذلك بشكله، أو بمفهومه أو بالمجال الذى يشتغل فيه.

هذه مسألة يستعصى فهمها، ويعسر إدراك ملابساتها، لأن الدلالة اللغوية الأصلية للمصطلح المسرحى - على الخصوص - والدلالات الاصطلاحية الجديدة للمجال المسرحى، ظلت عندنا محدودة النشاط والاشتغال داخل السياق الأسلوبى الذى توجد فيه داخل الخطاب النقدى المسرحى العربى، أو داخل خطابات نقدية أخرى. وهذا يضعنا مباشرة أمام إشكالية المصطلح النقدى فى الثقافة العربية كمعضلة قائمة فى واقع الفكر العربى المعاصر منذ أنبعاث نهضته الحديثة، وهى معضلة تقدم لنا خللها كلما تتبعنا جهود الدول العربية فى بعث وتأسيس «المؤسسات المختصة» من مجامع علمية وهيآت للتعريب، بل وكلما استقرأنا ما جادت به أقلام الباحثين اللغويين من دراسات وبحوث انكب أصحابها على قضايا المصطلح وأبعاده الفكرية والحضارية.

أين تظهر قضية هذا المصطلح؟

وما إشكالية المصطلح النقدي في الثقافة العربية؟

## قضية المصطلح العلمي والنقد في الوطن العربي:

نطرح قضية المصطلح العلمي والنقد في الوطن العربي على المستويين الفكري والحضاري لنؤكد الحقيقة التالية: وهي أن الاتصال مع الغرب - أدها ونقدا لم ينقطع، ولم ننصم عراه، ولم يعرف توقفا إلا من أجل قراءة حصيلة هذا الاتصال إما قراءة قبول، أو نقد، أو رفض، أو توفيق بين المنقول والأصيل.

هذا الاتصال - ومع مرور الزمن - أصبح قانونا داخليا مضمرا في تطور الحركة الأدبية والنقدية العربية. نزولا وصعودا، تحولا وثباتا، ازدهارا وانتكاسا، ولم يعد من الغريب أن تتابع المصطلح الابداعي والنقدى هنا أو هناك، لمقاربة التأسيس النظرى لهذا المصطلح. ومحاولة التعرف على مجالاته قصد الاستفادة من عطاءاتها وتحولاتها.

بكل تأكيد أن هذا الاتصال لم يحصر عطاءه وتأثيره في ميادين محدودة، أو مجالات معرفية ضيقة، بل العكس هو الصحيح، ذلك أنه وتحت ضغط الحاجات الملحة إلى محاولة ملء الفراغ الموجود في كل مجال كان الاتصال واسعا يشمل التكنولوجيا ونظريات الأدب والفن والمسرح والنقد.

وما يؤكد هذا الرأي، ويسنده، هو أن استفادة الأدب العربي من الآداب الأجنبية لم يقتصر على الشعر والرواية والمسرحية، بل شمل كذلك المذاهب الأدبية، ونظرياتها. وأمام هذه الاستفادة لا يسعنا إلا أن نتساءل؟

- كيفى يدرس الناقد الأدبى الفنى الأعمال الأدبية والفنية كخصوصيات عربية؟ هل بمعزل عن مناهج النقد الأوروبية أم لا؟

الاجابة نأخذها من حجم استفادة الأدب العربي من الغرب، ومن اللاحاح على الاتكاء على نظرياته ليستعين بها في دراسة هذه الأعمال، والعمل على تجنب التطبيق الآلى لها، إن الناقد العربى موجود فى هذه الاستفادة، وضمن عملية الانتاج النقدي، إلا أن ما يؤخذ عليه هو:

١ - الآلية العمياء فى تطبيق هذه المناهج.

٢ - الخلل الذى يبدو فى اللغة الاصطلاحية الموظفة فى الخطاب النقدى، لأنها لغة لا تتميز بالدقة، والتوحد، والشيوع، بل هى قريبة من اللغة المتداولة فى الحياة العامة، من حيث ترادف ألفاظها، وتعدد المدلولات التى يحملها اللفظ الاصطلاحى الواحد، على نحو يفضى إلى غموض دلالات هذه اللغة.

بالرجوع إلى المدلولات الخاصة بميدان النقد الأدبى أو المسرحى فى الوطن العربى، نفاجأ بأن معظم المدلولات غريبة الأصل، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوروبى وتطوره، وتسير بحسب تغيره العام.

طبعاً فى الوطن العربى، هناك نقاد يجتهدون اجتهاداً فردياً النقل المفاهيم والمصطلحات المسرحية الغربية إلى الوطن العربى، فبعضهم ينقل، وبعضهم يترجم، وبعضهم يعرب، وفى كل هذه العمليات نجد أن كل ناقد يغنى على ليلاه، وكل ناقد يختار الكلمات العربية التى يحس أنها - كما يقول غالى شكرى «تحمل دلالات المصطلح الاصلى، فكثرت العبارات الدالة على مصطلح واحد، وتعددت المفاهيم المؤداة بعبارة واحدة، وكثر الحديث عن تأصيل الرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة، وروج النقاد هذا الحديث بدعوى أن تأصيل هذين الجنسيتين أسبق من تأصيل المصطلح النقدى والأدوات الاجرائية لتحليل الأدب. لماذا؟ لأن تاريخنا الأدبى سرد كمى، تراكم خارجى للظواهر أو العصور أو الأفراد. لم يوجد بعد المحاولة التاريخية لسبر أغوار حياتنا الأدبية من داخلها.

أدبنا بمعنى ما، أسبق من نقدنا، وحدائتنا الأدبية لذلك، أسبق من خدائتنا النقدية، بل إن خدائتنا الأدبية مؤكدة، أما حياتنا النقدية فإنها موضع شك<sup>(١)</sup>.

إذا كانت حياتنا النقدية فى موضع شك من طرف النقاد العرب، ألا يحق لنا القول إن مصطلحنا «النقدى» هو نفسه فى موضع شك، وأن طبيعة مادته ضمن السياق العام للغة العربية المستعملة فى الخطاب النقدى هى فى موضع شك ضمن الايقاع العام للغة؟

إن طبيعة ومادة المصطلح المسرحى، ووجوده ضمن الايقاع العام للغة، مازال يثير اهتمام ونساؤلات النقاد العرب، ومازال خلل موضوع هذا المصطلح يعطى لهذا الشك حجمه المبرر، لأنه شك يقدم لنا إشكالية المصطلح المسرحى العربى، سواء على مستوى الوضع أو النقل أو الترجمة.

(١) غالى شكرى: الخدالة والنقط - الناقد ١٩٨٩ العدد: ٩، ص: ٥.



فى غياب المصطلح النقدى المسرحى، توجه النقاد والباحثون العرب إلى وضع اقتراحات تتضمن الامكانات التى يتم بها تأسيس هذا المصطلح، فى مختلف المجالات المعرفية، ومنها النقد الأدبى والفنى.

ويقدم د. صلاح فضل بعض هذ الامكانات، متخذاً من هم التأسيس، ونقد الخلل الكامن فى المصطلحات المتداولة، أساس حديثه الذى يدور حول الوضع والنقل والترجمة، وإذا كان الوضع فى رأيه يعد القناة الأولى لتأسيس الاصطلاح، فلا ينبغى كما يقول: «أن نفهم منه أنه مجرد وضع الكلمة الدالة. أو القسيمة المميزة، بل إن توليد الظاهرة وانتاجها، وإبداعها حضارياً، هو الذى يعطى شرعية تسميتها، فوضع الكلمة قرين وضع ما تشير إليه، حيث يصبح النشاط اللغوى تنويجا لأنشطة إبداعية سابقة، من هنا فإن الاصطلاح يرتبط بالاختراع بالمفهوم الدقيق<sup>(١)</sup>».

أما القناة الثانية من قنوات الاصطلاح فهى النقل، ويعتمد فى رأى الدكتور صلاح على حركتين: «إما نقل الكلمة من لغة إلى أخرى عبر الترجمة التى تعكس حواراً اللغات... وإما نقل المفاهيم والمصطلحات من أحد فروع المعرفة إلى فرع آخر مشاكل له، لمناسبة بينهما، قد تبلورت مباحث تصنيف العلوم ومصطلحاتها طبقاً لهذه المحاور منذ أن استقرت أوضاعها، واتضحت مناهجها وعلائقها فى الفكر العربى والثقافة الاسلامية<sup>(٢)</sup>».

إلا أن ما يقدمه د. صلاح فضل من إمكانات لتأسيس المصطلح النقدى العربى لا يخلو من تناقض يكشف عنه اختلاف النقاد حول هذا الموضوع. ولغالى شكرى رأى مخالف يقربنا من طبيعة هذا التناقض بين الوطن الأصلى لهذا المصطلح، وبين الفضاء الجديد الذى ولجه هذا المصطلح بعد أن وصل إلى صيغته النهائية فانتقل بهذه الصيغة دون مراعاة السياق الجديد.

لقد انتقلت بعض المصطلحات فى بيئتها كما يقول غالى شكرى: «من الأنثروبولوجيا إلى التحليل النفسى، مروراً بالفلسفة وانتهاء باللغة، وهى فى هذه الانتقالات كانت تستوحى تاريخ العلوم الطبيعية وتستلهم احتياجات الطبقات الاجتماعية، وتجيّب على أسئلة الكيانات والتكوينات الثقافية التى ظهرت فيها.

(١) د. صلاح فضل: أشكالية المصطلح الأدبى بين الوضع والنقل. مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية - فاس - (١٤٠٩ - ١٩٨٨) العدد: ٤، ص: ٧١.

(٢) نفسه، ص: ٧٢.

نحن لا ننقل سوى المصطلح في صيغته النهائية، ولا علاقة لنا بالتاريخ الاجتماعي والعلمي لهذا المصطلح، ولم نشارك في أية مرحلة من مراحل صنعه، أى أننا فى الحقيقة «نركب» المصطلح كما نركب الطائرة، ولكن الفرق يظل كبيراً بين التكنولوجيا والعلوم الإنسانية. بالرغم من اشتراك هذه العلوم مع العلوم الطبيعية فى إنتاج التكنولوجيا. والفرق هو أننا نستخدم الطائرة، أما المصطلح فى العلوم الإنسانية، فإننا نستخدمه ونستخدمنا فى وقت واحد، إنه يتحول ليصبح جزءاً من العدسة التى نرى بها الأشياء، أى جزءاً من رؤيتنا، أو قدرتنا على الرؤية<sup>(١)</sup>.

إن انعدام العلاقة بيننا، وبين التاريخ الاجتماعي العلمى للمصطلحات النقدية المنقولة أو المترجمة، لا يؤدي إلا إلى الخلل فى هذه العلاقة ليمتد إلى القراءة نفسها، وتبقى حياة المصطلح - بعد ذلك - رهينة رصيدها الموجود فى التداول، وفى الحياة الثقافية الغربية بشكل سليم، أما مسألة نقل هذا الرصيد إلينا فتلك هى المسألة.

من هنا نقول، إن النقل أو الترجمة للمصطلحات المسرحية، ترتبط بالبنية الثقافية بأكملها، ولا تستطيع عملية النقل أو الترجمة أن تدخل تعديلاً فعالاً عليها ما لم تتمكن من إعادة تنظيم مكوناتها وفق خصوصيات اللغة العربية، ووفق التجربة المسرحية العربية، ووفق إشكالية المنهج النقدى الذى تندرج فيه إشكالية المصطلح.

إن نقل المناهج والمصطلحات له صلة وطيدة بطبيعة الجو الثقافى السائد عندنا فى الوطن العربى، وله صلة كذلك بطبيعة وشكل الترجمة، وما فيها من سلبيات تظهر عندما يلجأ بعض نقاد المسرح، أو المترجمون إلى وضع أو نقل مصطلح غربى جديد لتسمية ظاهرة عالمية معروفة، وإلا سيكون مصير هذا الوضع أو النقل الاخفاق واللبس فى الغالب، فتتسع بذلك إشكالية الترجمة، وتمد مساحتها ومزلقها كلما دنت من الوضع فى محاولتها اتخاذ النقل وسيلة لملء الفراغ الموجود فى «المعجم المسرحى العربى»، إنها بهذه العشوائية تؤدي إلى تداخل الأنظمة، وتقاطع الاشارات، وتغفل مسألة جوهرية فى هذه القضية وهى أنه ومهما تشابهت الظواهر الأدبية، فإن أسبابها التاريخية، ونتائجها الموضوعية، لا مفر من أن تأخذ طابعاً مميزاً فى كل بيئة.

(١) غالى شكرى: الحداثة والنفط، الناقد، مارس ١٩٨٩، العدد: ٩، ص: ١٦.

نقل المصطلح المسرحي، أو المصطلح الأدبي، على وجه الخصوص، يزداد تعقداً، ويغلو ويشتد إشكاله، عندما يتم الاعتماد، لا على الوضع فحسب، وإنما على النقل بمحاورة المختلفة، سواء كان نقلاً بين حدود اللغات بالترجمة أو بين العصور بالاحياء والبعث، أو بين المعارف بالتلاقح والاختصاص. وتتركز - حيثئذ - بؤرة الصراع - في طرفين كما يؤكد د. صلاح فضل: «الشرعية من جانب، واللبس من جانب آخر.. وإذا كانت الترجمة هي أشد وسائل الاصطلاح الأدبي، تعقداً وإشكالية، فإن هذا يرتبط بمشروعية ترجمة الأدب ذاته، وقابلية اللغات المختلفة لتبادل خصائص أجناسه النوعية»<sup>(١)</sup>.

ترجمة المصطلح المسرحي ليست مجرد نقل كلمة شاردة خارجة من سياق، أو من معنى، أو مفهوم. إن الترجمة - قبل كل شيء - وعى فكرى وحضارى عميق، وإلمام بالآداب والتجارب المسرحية المختلفة، إنها العناصر المكونة لثقافة المترجم التي تساعد على تأصيل المفهوم، وتقويه من آفه السقوط في إذاعة التكرار والأخطاء، وتضمن لاجتهاده الاستمرار للحصول على هذا المصطلح المبحوث عنه. المصطلح المسرحي الذى يراعى فى وضعه طبيعة مادته، وخصوصيات موضوعه. إن الاصطلاح عملية لغوية ومهنية معا تواجه على الدوام - مشكلة تسمية الأشياء بأسمائها لضبط الخطوات المنهجية، والنتائج العلمية حتى يتمكن المصطلح من الاندراج فى الايقاع العام للغة، ويخضع لمعايير التوحيد القياسى.

تقوم الترجمة - فى غياب - الوعى بالايقاع العام للغة، وفى غياب المعرفة بخصوصية السياق الجديد «بتهرب كثير من المصطلحات دون أن تدفع حقوقها المشروعة فى الصياغة، والخضوع لمصفاة الرقابة الوطنية». إن كل ترجمة للمصطلحات إلى اللغة العربية - إلا وتعتمد مفهومات أوربية لهذا يقترح د. عبد الواحد لؤلؤة وكى تضبط هذه المصطلحات المشتقة من الاغريقية واللاتينية «الاشتقاق والنحت والتعريب إلى جانب الترجمة.. وهنا يتدخل الحس اللغوى، والذوق الفردى، والمعرفة باللغات، إلى جانب ثقافة المترجم»<sup>(٢)</sup>.

إن مشكلة المصطلح قضية ملازمة لجملة العلوم والآداب، وهى لا تتعلق بالمصطلح النقدى الحديث، بل تشمل مساحة العلوم الانسانية المجاورة للأدب المغذية لمصطلحاته

(١) د. صلاح فضل: إشكالية المصطلح بين الوضع والنقل مجلة كلية الآداب، العدد : ٤، ص: ٧٦.

(٢) د. عبدالوحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدى، المجلد الأول بغداد ١٩٨٢، ص ٧.



النقدية، لتشمل علوم النفس واللغة والجمال والاجتماع والتاريخ، إلى جوار مصطلحات الفنون السمعية والبصرية، والفنون التشكيلية والاعلامية، وكلها تطمع إلى وضع مصطلحات تتميز بالدقة والوضوح ومعرفة الاشياء والظواهر كي تكتسب مشروعيتها حتى تؤدي وظيفتها الدلالية، وحتى تكون أدوات التحليل قادرة على اكتشاف أسرار التلقى، وممتلكة - في الوقت ذاته - القدرة على التفاعل الصحي، يكون مختلفا عن النقل الحرفي للمناهج والمصطلحات، ومتمكنة من استخلاص القوانين الفكرية والجمالية للنتاج الأدبي والفني في مصطلحات قادرة على تجربة النقد العربي المسرحي لتأصيل مصطلحه، واكتشاف قوانين تطوره، وهذا لا يتأتى إلا إذا تمكنت هذه الترجمة أو النقل تحقيق ما يلي :

- ١ - حل التناقض بين مصطلحات النقد الغربي وتجربتنا الأدبية العربية.
- ٢ - ضبط العلامات المنظمة للأفكار أو الدالة على نسقها حتى يتم قبولها وشيوعها، وتداولها، عندئذ تنتهي فترة الاعتراض على هذه العلامات أو تجاهلها.
- ٣ - نقل مصطلحات العلوم للأدب، وإلى النقد الأدبي والمسرحي بسلامة وطواعية، وبدرجة عالية من الاتقان اللغوي، لأن هذه المصطلحات قطعت شوطا من التطور الحاسم في الفكر العالمي.

٤ - الاستفادة من المنجزات القابلة للتطبيق على أدبنا ومسرحنا على الخصوص.

إن صياغة المصطلح، وفق أسس نظرية سليمة، ووفق استيعاب متكامل للجوانب، تتطلب الاحاطة بهذه الشروط. والتعرف على مقوماتها النظرية والعلمية، حتى لا تتحول القضية الاصطلاحية، والمسألة اللغوية، والنقد، إلى عقدة فكرية وحضارية.

إن من أقوى الأسباب التي حولت المسألة اللغوية إلى عقدة فكرية وحضارية في رأى الدكتور عبدالسلام المسدي «إن المتطرفين إليها من الدارسين، والمثيرين إياها من المتحمسين المتدافعين - بعضهم نصيرلها، وبعضهم خصم عليها، قلما يصدرون عن وعى عميق بخلفيات القضية الاصطلاحية حتى احتجبت المواضيع الاساسية خلف مغالط المتحدثين عن نقلة العلم طورا، ومن سلبوا حسن الهوية الحضارية أطوارا أخرى. ولعل مركز الصواب يمكن في محاولة تأسيس القضية الاصطلاحية تأسيسا علميا يتناسى نوازع الاهواء، ويتغافل عن مثرات الوهم الخادع، فيتحرر عندئذ من كل ما يلبس القضية الجوهرية

وليس منها. ذلك أن المعرفة الصحيحة في شأن الظواهر اللغوية أصبحت ميسورة، بحيث يتعين التوصل بكل حقائق العلم في تناولها، وهذا ما يتيح للباحث اليوم أن يغوص في صياغة المصطلح تنقيها عن أسس النظرية واستكشافها لجذورها المعرفية<sup>(١)</sup>.

لاشك أن الدراسات النقدية والنظريات الأدبية، لا تقوم ميزتها فقط على اعتمادها على منهج سليم واضح بل تقوم - أيضا - على وجود لغة واضحة، أي وجود لغة تخاطب المتلقى بأسلوب واضح متيسر الفهم، يكون محركه في كل هذا وجود مصطلحات دقيقة، لها مفهوم محدد في أذهان المشتغلين بالأدب والمسرح والفن، وينتقل ذلك المفهوم إلى من يريد أن يخوض فيه، أو أن يطلع عليه على الأقل.

إن وجود المصطلح بشكل سليم يقتضى تمثيل تركيب أجهزة المصطلح ويقتضى مراعاة بقية عناصر النظم الذى تنتقل عنها المصطلحات إلى مجال النقد الأدبي، والنقد المسرحي.

إذا كان هذا شأن المصطلح في توحده وشيوعه لدى الغرب، فإننا وانطلاقا من هذا الشأن، نريد التوكيد على إشكالية المصطلح الأعبى والمسرحى عندنا، وذلك في علاقته بواقع المصطلح النقدى العربى، وماله من تأثير على اشتغال الخطاب النقدى المسرحى، وما يتركه من بصمات على المنهج النقدى، وعلى اللغة كوظيفة دلالية واصطلاح على الدلالة.

- فكيف هى قضية المصطلح المسرحى لدينا؟

- وما رأى وموقف النقاد العرب من هذه القضية؟

### **قضية المصطلح في النقد المسرحى العربى:**

عندما نريد أن نقرب من قضية المصطلح فى النقد المسرحى، نجد أن عدم توفر الوحدة العضوية للمشاكل المصطلحية فى مجال النقد المسرحى العربى، غالبا ما يحول دون مقارنة سليمة وعميقة لهذه القضية.

والذى يستوقفنا أكثر هو فعل الاصطلاح والمنهج النقدى المسرحى، ذلك أنه فى المصطلح النقدى - كوجود حقيقى وقويم - يكتسب فعل الدلالة سلطته لا من ذاته، وإنما

---

(١) د. عبد السلام المسدى صياغة المصطلح وأسسها النظرية (بحوث ودراسات المصطلح العلمى) اعداد مجموعة من الاساتذة الجامعيين، بيت الحكمة، قرطاج الجمهورية التونسية، وزارة الثقافة والاعلام، السنة ١٩٨٩، ص: ٧٦.

مما الصق به من اصطلاح، فتكون سلطة من سلطة الاعراف. ولذلك يمكن أن نعد هذا الفعل نظاما سببيا وان الدلالة العلامية - حتى في الحياة المجتمعية، تنشأ فردية، فتكون نماذجها قائمة بذاتها، يحتويها نظام متجانس بالضرورة إلا إذا تعددت علامات الحقل الواحد ثم تناسقت، فترتصف في نمط يولد الانتظام.

الميدان المسرحي العربي تنظيرا وممارسة ونقدا، هل له مثل هذه السلطة التي تحكمه؟ وهل له نظام متجانس لعلاماته؟ وهل له انتظام ونظام ودلالات خاصة به؟

كان الميدان المسرحي العربي تنظيرا وممارسة ونقدا، يطمح إلى الاشتغال بقضية المنهج، وأدوات البحث عن صلاته العضوية والذوقية بالتراث، أو بالتجارب العالمية، وفي هذا الطموح تكونت له الجرأة على استيراد ونقل المصطلح المسرحي بكل ما يرتبط به من تراث ثقافي غربي، والزج به في كيان التجربة المسرحية العربية، مما جعل مفاهيم هذه المصطلحات تقع في اللبس أحيانا، وفي السطحية أحيانا أخرى، السبب - طبعاً هو عدم التبصر في اختيار ما يمكن استيراده، وعدم ادراك مسألة هامة في هذه العلمية، وهي أن مبدأ الدلالة (المسرحية) ظاهرة مركبة فيها فعل الأداء بالدلالة، وفيها فاعل ذلك الفعل، وفيها متلقية، ومن عدم التبصر، وعدم الإدراك لم نستطع أن نجد - في أكثر الخطابات النقدية المسرحية العربية - إلاما شاملا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول في فعل الاصطلاح، وفي المصطلحات المسرحية التي أبانت مرة أخرى عن قضية المنهج وسلبياته في النقد المسرحي الغربي.

ولعل أهم الابعاد وأخطرها في هذا الطموح، وهذا اللبس في النقد المسرحي العربي هو اشتباه السبيل، حيال معضلة المصطلح المسرحي العربي في علاقتها بتأصيل لغة المسرح تلقينا وبحثا وابتكارا، ونجد أن أهم ما يطرحه هذا المصطلح هو قضية المصطلحات، وأسسها النظرية في بعدها المعرفي والادراكي المتصل بعلاقة كل علم بثبته الاصطلاحي، من جهة، وعلاقة الجهاز المصطلحي لعلم من العلوم بالرصيد المعجمي العام للغة من جهة أخرى.

مما لا شك فيه أن مفاتيح المناهج النقدية هي مصطلحاتها، إذ هي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به تتميز كل واحدة منها عما سواه. هذه المفاتيح هل لها وجود في نقدنا المسرحي العربي؟ إذا كان لها وجود هل استطاعت به أن تمتلك قدرتها على إنجاز وجودها الفعلي؟



لاندعى امتلاك الجواب الجاهز عن السؤال المطروحين، لأن صعوبة البحث عن خطاب اقناعى يقربنا من إشكالية المصطلح النقدي لا يعطينا سوى الحديث عن الصعوبة أكثر من السهولة واليسر فى تناول الأشياء.

الصعوبة الأولى تتمثل فى التحديد العلمى لموضوع النقد المسرحى العربى قبل تحديد منهجه، أى ضبط المفاهيم الوصفية الضرورية لضبط مجال ممارسة علمية واعية بخصوصياتها وأهدافها وحدودها.

أما الصعوبة الثانية فتتمثل فى معرفة الكيفية التى يشتغل بها نقاد المسرح فى قراءاتهم وكتاباتهم حول التجربة المسرحية العربية، حيث أنهم لم يراوخوا بين زمن الكسب المعرفى، وساعة التمثيل الذهنى، فلحظة النقد الأجرائى، والسبب هو أن تجربة المسرح العربى تجربة حديثة، وطريقة سواء بالمقياس الزمنى أو المقياس الفنى.

قد تختلف فى الحكم على درجات هذه الصعوبات، لكننا نؤكد - رغم ذلك - على دور الفضاء الثقافى العربى فى المساعدة على تشكيل رؤية الناقد المسرحى العربى للعالم، وفق انخراطه فى عصره، وعمله على توسيع مساحة الفضاء الثقافى، واهتمامه الفائق بأسئلة المنهج والقراءة، حتى أضحي الحديث عن المنهج والمصطلح وطرائق اشتغاله طاغيا على الحديث عن النص وطرائق اشتغاله بما يجعل التنظير أو التفكير اليداكتيكى طاغيا فى القراءة والمقاربة التطبيقية للنص الدرامى أو العرض.

فى البحث عن المصطلح المسرحى كان النقاد المسرحيون العرب، يحاولون جعل قراءاتهم تتجدد وتتطور مع موضوعها وذاتها على مستوى اللغة الواصفة، رؤية ومنهجها ومصطلحها واشتغالها من أجل توسيع مدارك تلقيتهم للمسرحيات المقروءة أو المعروضة، وسبر ظواهرها وكوامنها. وكانوا - كذلك - يفصحون من خلال المكتوب عن الخلفية النظرية والمنهجية التى توجه كتاباتهم، وكانوا يعترفون أن ما يقومون به لا يمكن أن يستوى بدون مفاهيم وأدوات ومصطلحات ترشدتهم وتسدد خطاهم.

كان هدف تأسيس المصطلح النقدى المسرحى عند النقاد العرب، هو نقل القراءة من مستوى التدايعات والتأملات والكلمات الشاردة، وجعلها قراءة متمكنة من معرفة الكيفية التى توفق وتجمع بين البعد الذاتى والبعد الموضوعى فى القراءة، تجمع بين حرارة التلقى

وصرامة المقاربة والمساءلة، حتى تجعل نفسها فى خدمة النص المسرحى أولا وأخيرا، وليس فى خدمة المنهج أو النظرية.

إلا أن تحقيق هذا المطمح كانت تقف فى وجهه العرقلة التالية، وهى أن الرصيد المصطلحى لدى جل النقاد المسرحيين العرب لم يكن رصيذا معجميا يكفى لتأصيل لغة النقد المسرحى تلقينا وبحثا وابتكارا، ولم يستطع هؤلاء النقاد - فى غياب هذا الرصيد - إيجاد علاقة بين المنهج المعلن عنه فى كتاباتهم وبين جملة مصطلحاته، قاعدتنا وشرطنا فى الحكم على هؤلاء النقاد بعدم الاستطاعة، هو أن كل علم أو منهج نقدى إلا ويصطنع لنفسه من اللغة معجما خاصا، وأنه لا مسلك يتوصل به الانسان إلى تطبيق المنهج غير الالفاظ الاصطلاحية.

لكن إذا كان الأمر كذلك، لماذا نشعر دائما بحاجتنا إلى المصطلح العربى الحديث فى نقدنا المسرحى؟

هذه ليست المرة الأولى التى نحتاج فيها إلى هذا المصطلح فى الرواية ذاتها، والمسرح، والقصة القصيرة، والقصيدة الحديثة. إلا أن هذا الاحتياج عندما يلبس فراغاته، ويلبى حاجياته، يحمل مضامين مشوهة يغيب فيها الأسلوب العربى، إما بسبب تكديس المصطلح وتراكمه، وإما بسبب عدم استقرار هذا المصطلح على مفهوم واضح وقار.

لقد تشابهت لغة النقد واللغة العامة، وأصبحت لغة النقد المسرحى فى الوطن العربى بالغموض والخلط، وفقدت أكثر المصطلحات المسرحية أهم ما تتميز به المصطلحات عموما: «التحديد والشيوع والاستقرار» حتى بدا ذلك واضحا فى مجموعة من الظواهر الشائعة يمكن إجمالها فى:

١ - تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد.

٢ - تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يحملها الشكل الاصطلاحى الواحد.

٣ - ميوعة المفاهيم الاصطلاحية، وعدم وجود الحدود التى تميز كل مصطلح تميزا قاطعا. وطبعاً لا يظهر هذا جليا إلا فى الدراسات التطبيقية حيث الاضطراب فى استعمال المصطلح وفهمه واضحا.

إن طبيعة هذا التعدد تحكم - شئنا أم أبينا - الاشكال والمفاهيم الاصطلاحية في ممارستنا النقدية، وتحول دون بلوغ هذا النقد أن يكون علما واضحا المعالم والحدود، مستقلا في مصطلحه، حاسما في اتخاذ قواعده وقوانينه. لهذا كان النقد المسرحي العربي من البداية إلى الآن عالمة على العلوم الأخرى التي تبحث عن تأسيس كيائها عندنا، وكانت أفاته في القراءة أنه يرجح كفة المنهج على حساب النص ذاته، واتخاذ هذا الأخير مطية لاختبار إمكانات وقدرات منهج ما في غياب تمثل حقيقي لمصطلحاته. هذا النقد مازال يتكئ على علم النفس أو على المذهب المادى الجدلى، أو على ايدولوجيا معينة.

إن مشكلة المصطلح النقدي كما يقول نعيم يافى: «من أبرز المشكلات التي يكابدها الباحثون والنقاد في عالمنا العربي على مختلف علومهم ومناهجهم ومباحثهم، وربما يعود سوء الفهم أو عدم التواصل فيما بينهم إلى هذه المشكلة بالذات، فما من مصطلح يكاد يكون موحدا أو متفقاً على دلالاته، يستوى في ذلك المصطلح العام الذى فقد دلالاته من كثرة دورانه على الألسنة الأقلام، والمصطلح الخاص الذى تغلق دلالاته على صاحبه بحيث لا يعرف فحواه سواه»<sup>(١)</sup>.

مسألة المصطلح - هذه - لا تقتصر على النقد المسرحي، وإنما أيضا على نقد الشعر، وعلى الدراسة العلمية والسينمائية والفلسفية والتكنولوجية. إنها أزمة عامة، غير مضبوطة، لأنها تتصل عموما، بمصادر غربية، وبمصادر تراثية أيضا، إلا أنه ورغم أننا أصبحنا نملك رصيда ضخما من تجارب الأدب والنقد خلال مائة عام تقريبا، إلا أننا لم نستطع أن نستخلص من هذا الرصيد القانون الرئيس لمسيرة الحركة الأدبية في وطننا العربي، وأن نكتشف القوانين النوعية المضمرة في الأنواع الأدبية المختلفة، وأن نراكم مصطلحا يخص هذه الأنواع، لأن ادراك العلاقة المعقدة بين حقول المعرفة لم يصل عندنا بعد - إلى مرحلة الاقرار بعلومية العلوم حتى يتوفر بهذا الاقرار الرصيد المصطلحي بمختلف مفاهيمه التي تلخصها الايحاءات الاصطلاحية. هناك - طبعاً - أسباب أخرى لأزمة المصطلح نابعة من طبيعة المحيط الثقافى الذى يتحرك فيه الناقد المسرحي العربي، أهم هذه الأسباب في نظر بول شاوول: التيارات المسرحية الغربية التي هبت على العالم العربي منذ منتصف

(١) نعيم يافى: تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث (حوار أجراه عبدالله أبوهيف) الموقف الأدبى - كانون الأول ١٩٨٧ السنة ١٧ العدد ٢٠٠، ص: ٥٣.



الخمسينات، حملت معها بذور وفروع هذه الأزمة، فالذين تعاملوا مع النصوص المسرحية الواحدة، والاتجاهات المسرحية الوافدة، والمدارس النقدية الوافدة، لم يتمكنوا من وضع تحديدات عربية نهائية لتلك المصطلحات الغربية، ولأن مراكز الأبحاث المسرحية واللغوية، في الجامعات والمؤسسات الأخرى، لم تتعامل مع هذه المسألة تعاملًا جديًا، فقد تفاقمت وازدادت خطورة، وأحدثت نوعًا من البلبلة في المتن النقدي، وتفسخا داخل الدراسة والمقال والمقارنة، ومازاد الأمر التباسًا أن غالبية الذين تعاطوا في هذا الشأن كانوا إما أدباء أو مسرحيين مبدعين، ومن الطبيعي أن يؤدي هؤلاء مهمة الناقد المهني المختص في عصر المصطلح وتقنية بالمصطلح عندما ينفلس تحديده يفقد معناه، وقد ينضم إلى خلافه أو نقيضه أو إلى شيء آخر لا يمت إليه بصلة<sup>(١)</sup>.

صحيح أن النقاد المسرحيين العرب - في وسطهم الثقافي القديم والحديث - يدخلون مغامرة النقد، وسط مؤثرات داخلية وخارجية متعددة. ويرفقون هذه المغامرة بأسئلتهم حول شواغل الممارسة النقدية داخل التجربة المسرحية العربية ذاتها، وي طرحون مشكلة أدوات الناقد، وأدوات النقد المعرفية، ويعالجون القوانين الفكرية واللغوية والاجرائية في هذه الممارسة، إلا أنهم في كل هذا يظلون موصولين بالنقل والترجمة وترويج المصطلحات المسرحية الغربية المعربة، حتى أن المصطلح النقدي يقع في اللبس نتيجة العوامل التالية:

- ١ - انفصال النظرية المسرحية عن الممارسة والتنفيذ المسرحي.
- ٢ - عدم الدقة في استعمال واستخدام المصطلح النقدي.
- ٣ - التفاوت البارز في قضايا المسرح العربي ذاته، حيث أن التعميم نظريًا وميدانيًا يصيب المصطلحات المسرحية المنقولة أو المترجمة.

يحدث هذا التفاوت تباينًا في الحركة المسرحية العربية، واختلاف - كذلك - بين النقاد أنفسهم، فما يعتبر «طليعيًا» أو «جديدًا» أو «ثوريًا» أو «رائدًا» أو «تجريبيًا» هنا يعتبر محافظًا أو متخلفًا هناك، حتى أن الذين تبنا البرشتية - مثلاً - سواء في سوريا أو مصر أو لبنان أو المغرب، لم يتوصلوا إلى ضبط المصطلحات البرشتية المتصلة بكتابه التنظيري «الأورغانون الصغير» أو بنظرياته الإخراجية والنقدية، حتى نظريات المسرح الاحتفالي / التراثي، بقيت بين تعدد المتعاملين معها من دون مصطلح واضح، فضفاضة التأويل وغامضة الأبعاد<sup>(٢)</sup>.

(١) بول شاوول: المسرح العربي الحديث، ص: ١٣٦.

(٢) نفسه، ص: ١٣٦ - ١٣٧.

ما أحوجنا - بعد حديثنا عن التأسيس النظرى للمصطلح ومسألة التخصص - إلى كلام يحمل صفة النقد المسرحى ويقول شيئاً يضىء التجربة المسرحية العربية، وما أحوجنا إلى الالتفات إلى تجليات المنهج والمصطلح ودورهما الفعال فى تجذير النقد المسرحى العربى، وإشاعة نظرية نقدية عربية منفتحة لا ينوب فيها التلميح عن التصريح، أو افتعال مناقشة قضايا خاسرة، وما أحوجنا إلى حس نقدى سليم يتحرى الدقة والموضوعية.

الواقع أنه من الصعب جداً انكار حقيقة القول إن نقدنا المسرحى بدأ يستعيد رشده بعد أن ساهم نقيضه فى توسيع دائرة الرداءة، هذا النقد بدأ يعى واقعة فى كتاباته، وشرع يساهم - بعمق - فى تطوير الحركة المسرحية العربية وإيصالها، إلى المتلقى العربى إلا أن الكتابات النقدية - رغم ذلك - بقيت على الهامش لا تنتمى إلى النقد، لأن مصطلحاتها المهزورة عبارة من لغة «وسطى» بين محاولة مقارنة النتاج المسرحى، وبين وصفة أو متابعة أخباره، إنها فى مجملها:

- مقالات اخبارية أو سردية لا يوجد بين مكوناتها ورؤيتها مصطلح أو مصطلحات واضحة.

- تعميم وتجريد يبعثر المعنى والموضوع الذى يستند إليه الناقد.

- لا تقف إلا على هشاشة فى الرؤيا لدى الناقد.

- لا تملك رصيداً تاريخياً وإبداعياً وثقافياً يعطيها قوة الاستمرار والبقاء.

هكذا - إذن - لا نرى فى النقد المسرحى العربى إلا خلله، وجهوداته من أجل تأسيس مصطلحه داخل فضائه وموضوعه، وهذه رؤية حاولنا من خلالها الاحاطة ببعض جوانب هذا الخلل وهذه الجهود، إلا أن صورة كل هذه المعطيات لا تبرز إلا من خلال مقارنة بعض الكتابات النقدية المسرحية العربية داخل لحظتها الخاصة، وهو ما يمكن أن يقربنا أكثر من جوهر مسألة وقضايا المنهج فى النقد المسرحى العربى.

## الفصل الثالث

# التجربة الواقعية فى المسرح العربى

### المسرح العربى كمدخل للمسرح العربى المصرى :

يعد النشاط المسرحى العربى الطليعى ممارسة تتم داخل الواقع، حيث يتحقق وجوده باللغة التى ينهض عليها الخطاب الأدبى المتشكل فى «نوعيته» المميزة بخصائصه التشكيلية والبنائية الحبلية برموزها ودلالاتها وعلاماتها التى تهندس برؤيتها العالم، انطلاقا من الموقع الذى يحتله المبدع فى مجتمعه ومن المواقف والرؤى التى يدافع عنها - بالادبى - الذى يمارس تأثيره على المتلقى العربى لتغييره، وتطوير ذوقه بما هو جمالى.

هذا النشاط لا يملك قيمته الابداعية، وأوره، الا داخل حقيقته التاريخية التى تستمد مكوناتها من الواقع، لتنتج صورا، تخلخل النمط السائد، بحثا عن الادوات التى تكشف التجربة الابداعية، داخل أنسجة العلاقات الفنية التى تختصر العالم فى المتخيل، لتنتقله إلى النص، لتقدمه بشكل متكامل، ومنسجم بعد أن اجتمعت فيه، الابعاد الأيديولوجية، والمعرفية، والجمالية. هذه الابعاد التى تنتفى بينها الحدود، والحواجز، لتصبح وحدة مترابطة هى النص الأدبى وقد امتلك حقيقته، وحرية، وفضاءه، كخصوصيات قائمة على الوعى التاريخى والعلاقات الاجتماعية، والصراع، والبحث الدؤوب عن التحول داخل البعد



والقرب، اللقاء والفراق، التلميح والتصريح، الجواب والسؤال هذه المعطيات التي تحدد العملية الابداعية، والتواصل بين مرسل، ومتلق، أى داخل المسرح/ العرض. المسرح/ المؤسسة.

ان المسرح مؤسسة، تنهض على خليات تحفزها على انتاج وعيها، انطلاقا من العلاقات السائدة فيها ومن الواقع الذى أفرزها، أى من الاختيارات السياسية، والاقتصادية التى تدافع عنها، بما هو فنى ودرامى. كما ان هذه المؤسسة تنتج المواقف، للتبرير، والتفسير، والمحافظة على ماهو كائن، وضرب المؤسسة الثقافية الجماهيرية النابعة - بالدرجة الأولى - من ضمير الجماهير ووعيها، ومن رغبتها فى التغيير، وتطلعها إلى الأفضل.

انه الواقع الذى يحيل الخطاب المسرحى - نفسه - إلى مؤسسة ثقافية، تدرج داخل مؤسسة كبيرة، هى الواقع المعطى متمثلا فى: السياسى، والاقتصادى، الواقع الذى ينتج الخطاب/ النمط، والسهولة، ويعالج الواقع بدغدغة الذوق، وعواطف وعقل المتلقى، لكن طبيعة الصراع والتناقض تكشف عن المؤسسة الثقافية البديلة، التى تجنح إلى التغيير الايجابى، والدفع بالحركة إلى الامام انها الممارسة التى لاتهادن الواقع لكنها تشكل خطابها من الموقع الصدامى الذى يفجر المسكوت عنه فى المعيش، وتفتح المجهول، وتمزق الاقنعة التى نموه الحقيقة وتخفيها للكشف عن كنه الأشياء.

إننا أمام هذا الشكل من الصراع نجد المسرح العربى التجريبي يصارع النمطية فى الكتابة، والتكرار فى الانخراج ليؤسس النقيض الذى يحفر للمسرح العربى الطليعى أبجدية جديدة، ومزات تستمد شرعيتها من زمن الكتابة وتجريبها والبحث عن آفاق جديدة لفعل الكتابة.

هذا يؤكد أن المسرح اختيار، وانتماء، يغير نفسه ليغير الجمهور، انه لقاء يتم داخل الزمان والمكان العربى، لتعريف الواقع بما ليس واقعى، حيث يصبح التراث، والأسطورة، والحلم، إمكانيات جديدة تسعف التراث، والأسطورة، والحلم، إمكانيات جديدة تسعف المبتدع، للخلق، والعطاء، والتجديد المعبر عنه بـ «نحن - الآن - هنا» فالزمن لا يبقى محافظا على تراثيته ومنطقه، والمكان لا يعود ثابتا دون حياة، فالماضى يحاور المستقبل، من أجل تفجير المغلف بالوهم والزيف فى الحاضر، والشخصيات الماضية، تتحول فى «الآن» رؤى جديدة تحتل موقعها، ومواصفاتها، ونفسياتها، وتوترها - بلغتها ومواقفها داخل نسيج

العملية الابداعية التي تعطى الدرامى، حضوره المتعين، حيث ينتفى المطلق، ويلغى المجرد، ليحاور المحدد كأحداث جديدة فى النص.

هذه الخصوصيات التى يتميز بها المسرح الطليعى العربى، تحدد خارطة الابداع، والصراع، والتأسيس، داخل الفعل والممارسة المسرحية العربية. انه الدور الاجتماعى الذى يقوم به «الادبى» كوظيفة تأثيرية، تسعى إلى أحداث طفرة نوعية فى الواقع الانسانى. انه البحث عن اللقاء والحوار، والتجمع والتغيير إلا أنه وفى غياب هذه الشروط الحياتية — تأتى مأساوية المسرح العربى فى مجتمع يلغى الحوار والنقد، واللقاء، والاضافة، وهى مأساوية. لايمكن فصلها عن الفكر والثقافة العربية، الساجية إلى تأصيل خطابها داخل الصراع الحضارى، وما فيه من أزمات، وانتكاسات وتحولات فى العرض دون الجوهر، فى الشكل دون المضمون، فى المظهر دون العمق واللب.

انه التأصيل الذى يحفز على التجاوز، وعلى خلق الفرص الاستثنائية للقاء، وهو ما يعطى للابداع المسرحى العربى زحما قويا، فى البحث، والتجريب، على مستوى كتابة النص، وتشكيله على الركح، وعلى مستوى تقويم التجربة ونقدها. فمنذ ما رون النقاش إلى مأساة ابي خليل القباني، ونجيب سرور، وغيرهما، نجد أصرارا للمحافظة على استمرارية هذه الممارسة الثقافية. ويكفى القول، إن الساحة العربية زاخرة، وغنية بالعطاءات التى تتحدى الواقع الموبوء، لتسمع صوته، واحتجاجها، عما آل إليه الواقع العربى من ترد وهشاشة وضعف. لإسماع صوته للمتلقى العربى بكتابات نعمان عاشور، يوسف ادريس، الفريد فرج، عز الدين المدنى، سعد الله ونوس، رياض عصمت، ممدوح عدوان، سعد الدين وهبة، ونخالد محى الدين البرادعى. هؤلاء وغيرهم يحولون المعطى القائم إلى معطى مغاير فى النص الادبى. وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن نتاج هؤلاء مرتبط بسيرورة المجتمع العربى، وصيرورة الانسان العربى فيه. انه الوعى التاريخى الذى يسكن مساحة واسعة فى الرؤيا المسرحية العربية، وفى التنظير للتجربة المسرحية، وفى النقد المسرحى العربى وقد تحقق كفعل داخل الكتابة.

إن هناك هما وقلقا تحمله كتابات هؤلاء، وهو هم وجودى يطمح إلى تحديث المجتمع العربى عمقا، وليس أفقا، غورا وليس سطحا، انه البحث عن المفاتيح التى تحل وتفك الحصار الذى تضربه «الحداثة» بمظهرها «التقنوى» «الآلى» على العرب، الحداثة التى تحيل الحياة العربية بيداء من الاستيراد، والاستهلاك، فتتخر الانسان العربى من الداخل،

وتصرفه عن التفكير فى طاقاته الابداعية. انها الكتابة التى تطالب بإبداع نص تحديثى قادر على الاقناع بمسرح يجعلنا أمام عرس يوجد الابداع المسرحى بالفعل التاريخى، لتصبح الاسئلة ذاكرة لثقافتنا الحديثة وهى تصوغ مشروع حداثة عربية، تدخل العالم، وقد تمردت على الانحطاط والعوامل التى تشد إلى الخلف. انها الدعوة إلى الانخراط فى الواقع لتفتيته وإعادة بنائه بمكونات جديدة ومغايرة للسيطر. لقد ظهرت دعوات توفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وعلى الراعى، والحكواتى، ومسرح الشوك، والاحتفالية، لتكمل صورة الابداع العربى المسرحى، بعدما أصبحت أزمة الكتابة جزءا من الأزمة العامة، كإشكالية تاريخية، وأصبح النص المسرحى الجديد يكسر نفسه، ويفتح جسده على الاحتمالات الجديدة.

انها الاجتهادات التى أعطت للثقافة المسرحية العربية، نكهة جديدة، عمقت ثقافة السؤال، حول الممارسة الموجودة، كما أنها عملت على تجاوز هذا المسيطر، أى إلغاء العمل الفردى، والخطاب المتيمن بالمؤسسة المسيطرة، ليصير الابداع عملا جماعيا، يقوم على التطوع الابداعى، وليس على الارتزاق، يتأسس على ما هو ذا كراتى وتراثى، وتاريخى، وفنى، ليقرب المتلقى العربى من غرابة وعجائبية عوالم النص المعاصر الذى يحيل على مرجعيته فى الواقع.

وطبعا، فإن نقاط الالتقاء بين هذه الاجتهادات، هى إعادة إبداع الواقع العربى، ومساءلة المؤسسة، والبنية، ونوعية الانتاج، والعلاقة مع التراث، والمتلقى، ولغة الشعب، ان المسرح: «... هو التعبير الحر، للانسان الحر، فى الواقع الحر». انه هذا الفن العجيب المركب، الذى تدخل فيه، تكوينيا، ابعاد الكلمة (الكاتب) والقراءة الركحية (المخرج) والحركة (الممثل). انه فعل يتحقق بعيدا عن الانعكاسية، والآلية، أو النسخ الحرفى للواقع. ان الانعكاس فى العملية الابداعية غير موجود بمفهومه الميكانيكى المرأوى، لسبب واحد، هو أن المبدع لا ينقل الواقع كما هو، وإنما يعتمد على الذات المبدعة، لانتاج المتخيل والعجائبي والاسطورى لإعادة خلق الواقع بالأدبى. انه الاستيعاب المجازى للعالم، وقد تضمن رؤية الاديب، المشروطة بسيرورة التاريخ والمجتمع فالتراث لا يقدم فى النص كما كان، ولكن كما يصير فى النص بحكم تدخل الذات المبدعة فيه للتعرف على خباياه، وأسراره وحرارته، وتوجهه، والرموز التاريخية لا تبقى كما هى، فهى تتحول لتأخذ وظيفتها من داخل بنية النص الجديد، والواقع لا ينقل، أو يقدم كما هو، لان الادب ليس آلة فوتوغرافية تنقل الكائن دون البحث عن المحتمل والممكن.



ان المسرح العربى التجريبي تجاوز للمعطى، واختلاف نوعى يعطى التمايز للمبدعين، الذين يعيشون داخل الواقع نفسه، لكنهم يعبرون عنه، حسب قناعاتهم وانتماءاتهم الفكرية والمادية بأشكال ودلالات متباينة بعيدة عن التطابق أو التشابه الكلى، انه المسرح الذى يحمل الهموم نفسها، ويدافع عن القضايا ذاتها، لكن بأدوات مختلفة، وخطابات متنوعة الدلالات والخلفيات.

وحتى نقرب من حركية هذا المسرح من خلال تجلياته وظواهره، مده وجزره، تقليده وتجده، سنأخذ من نعمان عاشور، نموذجا لهذه الواقعية، لان تجربته أثارت مجموعة من الاسئلة حول هويتها، وحول مضامينها الفكرية، كموقف سياسى لا يصلح الواقع ولا يهادنه. بل يخلق امكانيات الاصطدام بالمرفوض لأنه قوة تشد إلى الخلف لتكرس عوامل البكم والشلل فى الانسان العربى.

من هنا تأتى مسوغات تناوله - فى هذه الدراسة - نموذجا للحركة المسرحية العربية، هذا النموذج الذى عرف ازدهار، وحضورا مكثفا، لكن الاحباط، ونتيجة لعوامل سياسية أفقدت هذه الحركة ذاكرتها، لينهار النص، والتجمع، والحوار أمام الانفتاح المزيف وهو ما تابعه النقد الواقعى الذى واكب هذه التجربة..

### **نعمان عاشور نموذج للمسرح الواقعى العربى :**

يعتبر المسرح المصرى، وجها من أوجه الثقافة المصرية المعاصرة، وتجربة رائدة أعطت الهوية القومية، للممارسة المسرحية العربية، خصوصا فى السنوات العشر (١٩٥٥ - ١٩٦٥)، وجعلت المسرح يرتبط بالواقع الجديد، ويلتحم بمنجزات الثورة، ويؤسس لحركة جديدة، تتحاور مع باقى المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية لالغاء القوالب الجاهزة، والانماط المحنطة، والواقعية الساذجة التى فرضت سيطرتها، وهيمنت - كما يهيمن السياسى - على ماهو مسرحى، حيث انتجت رؤى متخلفة، تنشد الاعتصام بالواقع الموجود، لان فيه مصالحها ونفعيتها.

لكن المد الجديد - بعد الثورة الناصرية - فجر خطابا أدبيا فيه ارتباط قوى بالصراع الايديولوجى، وفيه - كذلك - ايمان قوى بفعالية الادب، ودوره المباشر فى إطار النشاط الاجتماعى. لقد اقتحم الجيل الجديد الحقل المسرحى، وهو متسلح بمتطلبات المجتمع الجديد وطموحاته تحدوه الرغبة والطموح، لازالة كل باقية وجور وظلم كان المسؤول عنها انحراف سياسة ما قبل الثورة.

هذا الجيل - الجديد - مثله لطفى الخولى، يوسف ادريس، ميخائيل رومان، الفريد فرج، وعبدالرحمن الشرقاوى، وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور. لقد اختلف هؤلاء، داخل تجربة المسرح، واختلفوا فى فعل الكتابة، اتفقوا فى الحديث عن الانسان الجديد، وهو يدخل زمن التغير والتبدل، وتباينوا فى أطروحاتهم وفى دفاعهم عن الطفرة التى حققتها الثورة، كذلك اختلفوا فى مستويات الكشف عن السلبات التى حافظت على استمراريتها باستمرار بقايا طبقات ما قبل الثورة، لقد كانت كتاباتهم جديدة، لأنها كانت ترص بنبضها الحى وعيا تاريخيا جديدا، تحكمه الابداعية والمغامرة، وهاجس التساؤل سيما بعدما اكتسح مبدأ «الأدب الملتزم» الساحة الادبية، وخاصة مجال الشعر والمسرح. وكان طبيعيا أن يبرز هذا المبدأ، ومصطلح الواقعية الاشتراكية، كمصدر استيحاء بعد ثورة ١٩٥٢. الثورة التى كانت من العوامل الرئيسية المؤثرة فى الاتجاه الواقعى الذى وجد الارضية مهياة من طرف كتاب مرموقين ك: محمود أمين العالم، عبدالعظيم انيس، ومحمد مندور، ولويس عوض، فى دفاعهم عن الواقعية. هذا زيادة على مستجدات المجتمع المصرى بعد الثورة.

يقول الدكتور محمد برادة: «منذ سنة ١٩٥٣ بدأت تتجمع الشروط لطرح خصام نقدى عنيف، حول غاية الادب، وعلاقته بالمجتمع وبالواقع، بدأ ذلك، عندما أسند المسؤولون فى الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الادبية للجمهورية، إلى ناقد ملتزم هو لويس عوض، الذى اختار شعارا للصفحة، عبارة: «الادب فى سبيل الحياة»<sup>(١)</sup>.

هذا الفضاء الجديد، بما حمله من تفاعل مخصب، وبما حققه من طفرات نوعية فى المجال السياسى، والاقتصادى، جعل الجيل الجديد، يحتل موقفا فكريا هاما داخل حركية المجتمع، ومكانة ملحوظة فى العالم، وموقفا منه فى الوقت ذاته. هذا الموقع والموقف تبلورهما كتابة هذا الجيل فى علاقتها بالكلمة. وبالتركيب، وبالصورة وبالعلاقة الارادية المتأملة، النابعة من رهن علاقة اللغة بتغير الحياة، انها الارتباط بكل ماتميزت به بداية الستينيات فى مصر من طموح إلى بناء الاشتراكية، وبما زخرت به هذه المرحلة: «من تأميم للبنوك الاجنبية، وإقامة القطاع العام، وتحجيم دور القطاع الخاص فى التجارة والصناعة، وانهاء دور الشركات الاحتكارية العالمية وانشاء الصناعات الثقيلة بما تمثله هذه المنجزات وغيرها من حماية للانسان المصرى البسيط من الاستغلال وتدعيم موقفه النضالى والانسانى

---

(١) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى «دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى - كانون الثانى يناير ١٩٧٩ ص: ٢٠٦.

ضد مستغلية، وسارقي قوته اليومي، وتفجير طاقاته المبدعه والقاهرة ضد مغتصبى ارضه العربية فى فلسطين<sup>(١)</sup> .

إذا كان هذا التحول، قد اعطى صورة حقيقية، عن انجازات تحققت فى الواقع العملى، فإن من تأثيرات هذا التحول على الادب، أنه جعل الادباء المصريين الملتزمين بمبادئ الثورة وميثاقها يسبرون غور الواقع الاجتماعى لرصد الخلل الكامن فيه، وكشف السقيم والعليل الذى يحول دون انطلاق المجتمع، انها العملية الصعبة التى تبحث عن البطل الايجابى، الدال على صموده وقوته أمام عوامل القهر والعسف. لقد أصبح المسرح جزءا من المجتمع، بعد أن صارت وظيفته سياسية، تهتم بالنقد الاجتماعى، وتقبض على العلاقات المتحكمة فيه، لإعادة ترتيب العالم، وهندسته، والكتابة عنه، وفق ما يمليه الانتماء الايديولوجى للمبدع، هذا الانتماء الذى أوجد لنفسه حضورا مكثفا فى الواقع الجديد، كقناعات، ومفاهيم وممارسة، يقول غالى شكرى: «ولعل التيار الذى صادف قبولا حسنا من جانب الجماهير ابان تلك الفترة، هو تيار الواقعية الاشتراكية وهو تيار سابق عن الثورة، وتال لها فى نفس الوقت. فالدعوة إلى الاشتراكية، عن طريق الادب، ليست تالية ١٩٥٢، بل هى دعوة عميقة الجذور فى أدبنا المصرى الحديث منذ دعوة سلامة موسى، إلى الادب فى خدمة المجتمع، أو فى سبيل الحياة كما تبلورت شعارات الواقعيين فى كتاباتهم. إن الواقعية الاشتراكية فى الادب المصرى لم تكن ثورة وحيدة الجانب هو المضمون الاجتماعى أو الدلالة السياسية بل كانت ثورة شاملة للفكر والفن معا<sup>(٢)</sup>» .

لا نقول هنا أن هذه الحركة قامت بمجهود فردى منعزل عن الكل، ولكننا نقول انها نتيجة لتضافر الجهود وتوحيد الاهداف والمرامى. انه العمل الاجتماعى الذى سار فى الدرب، متحديا كل العراقيل والعقبات، خدمة لما هو قومى عربى، ولما هو مستقبلى يراعى مصالح ومصير البنيات التحتية فى المجتمع المصرى، بكل شرائحها وتنوعات مشاربها ومكوناتها. وهذا ما أعطانا به كذلك - تنوعا حتى فى الانتاج المسرحى. يقول الدكتور على الراعى «وقد كان من حصاد فكرة الثورة فى حقل المسرح، أن نضجت المسرحية الاجتماعية

(١) زينب منتصر: تيار الرفض فى المسرح المصرى المعاصر «الاقلام» - العدد ٦ - السنة ١٤ - آذار ١٩٧٩ وزارة الثقافة والفنون بغداد، ص: ٢٧ .

(٢) غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٦٥، ص: ٢١٨ - ٢١٩ .



النقدية، على يدى نعمان عاشور أحسن انتاجه فى هذا السبيل: «عيلة الدوغرى»، وتقدمت خطوات كثيرة، المسرحية السياسية الفلسفية: (أحسن نماذجها: سليمان الحلبي - الفريد فرج) وظهرت المسرحيات الشعرية السياسية (أحسن نماذجها «الفتى مهران» و «ثنائية الحسين» لعبد الرحمن الشرقاوى، إلى جوار «مأساة الحلاج» و «الأميرة تنتظر» و «ليلي والمجنون» صلاح عبدالصبور)، كما ظهرت المسرحيات التعليمية فى حقل الكوميديا (عسكر وحرامية - الفريد فرج، وشمس النهار - توفيق الحكيم) ومشاكل السياسة الملتهبة (النار والزيتون - الفريد فرج) والمسرحيات التى تبشر بالثورة الشاملة: (شقة الايجار - فتحي رضوان) أو التى تعالج موضوع الثورة المستحيلة (الدخان ميخائيل رومان)<sup>(١)</sup>.

ومن بين هؤلاء المسرحيين، الذين حملوا شعار الواقعية فى المسرح العربى، ودافعوا عنه بكل التزام وصدق، نجد نعمان عاشور الذى ارتبط بتجربة الكتابة كفعل لا ينقل الوجود كما هو، ولكنه يتدخل فيه نشاطه الايجابى والفاعل فى هذا الوجود، لتصوير العمل الفنى ابداعا على غير هيئة سابقة. فهو ليس انعكاسا فجا وبسيطا للمعيش، ولكنه خلق لعمليات اجتماعية يصعب اظهارها فى هذا المعيش بواسطة بنى مرئية بسيطة، أو معرفتها بسهولة دون الامام بمكونات الحركة، والمتحكم فيها والميكانيزمات التى تسيروها.

لقد كشف نعمان عاشور عن جدلية الذاتى بالموضوعى فى فعل الكتابة، وأشار إلى أنه يمتح مادة انشائه الدرامى من الذاتى فى جدليته بالواقعى، ومن الخاص فى علاقته بالعام، ومن الظاهر فى علاقته بالباطن. وفى ذلك يقول: «اننى أعيش فى تفاعل دائم مع الواقع الحى لمجتمعنا داخل تحركات جموعه، وما يحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره، وهى الاطار السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. أعيش، وأرقب، وارصد تصرفات الاشخاص فى ظل ما تواجههم به الحياة داخل هذه الاطر المعقدة المتشابكة الحياة الدائمة التفاعل»<sup>(٢)</sup>.

---

(١) د. على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة العدد ٦٥ - ٢٥ صفر، ربيع الأول ١٤٠٠هـ - يناير - كانون الثانى ١٩٨٠، ص: ٩٠ - ٩١.

(٢) نعمان عاشور: الفن المسرحى من خلال تجاربهم، فصول - مجلة النقد الادبى - ٣ - المسرح اتجاهاته وقضاياها، المجلد الثانى العدد الثالث، ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٢، ص: ٢٠٦.

إن نعمان عاشور، ينطلق من ملاحظة الواقع، ومن المعرفة البسيطة إلى المركبة، ومن الوعى الزائف، إلى الوعى الفعلى، ومن دراسة البيئة المصرية، إلى فسيفسائها، بل إلى ما وراء هذه الفسيفساء، لكي يجعل من هذه الملاحظة موقفاً حياتياً، ثم عملياً فى الابداع الذى اغتنت مكوناته، من قوى هذا الكاتب، ومعارفة، وتخيالاته. فانصهار المحفزات الذاتية، «العاشورية» فى الموضوعى جعلته يحيل المسرح موقفاً، ورؤية، ومضموناً فكرياً، ونقداً، فهو لا يعتبره شكلاً لذاته، يقوم بذاته فى فراغ، وإنما هو نشاط اجتماعى مرتبط بقضايا الانسان والمجتمع، خصوصاً ما تصل منها بالتححر والتغير

إنها العلاقات التى تحيط بطقوس الكتابة لدى نعمان عاشور، لتحدد طبيعة الشائج بين الواقع المتحرك - من جهة - وبين الثقافة والابداع من جهة ثانية. انه التشاكل الذى يؤكد أن المعرفة - فى جوهرها - انفجارية، متحركة، ومفاجئة تأتى بالمدحش، والعقل، والجنون، لضرب ثقافة الجواب، بل وكل نظام معرفى مغلق ووثوقى.

وفى التقاء الذات بالموضوع داخل بؤرة تتجمع فيها نتائج نعمان عاشور يقول الدكتور كمال عيد: هناك عوامل عدة هى التى كونت هذه الشخصية، ثم رفعها إلى معالجة أدب درامى جمع فى طياته بذوراً حقيقية للدراما المصرية.

فما هى هذه العوامل ؟

١ - ارتباط نعمان عاشور بالحركة اليسارية فى مصر قبيل الثورة. كان أحد هذه العوامل، ثم أصراره على هذا الارتباط حتى بعد أن ترك العمل فى السياسة واتجه إلى ميدان الادب والثقافة.

٢ - الانفتاح العربى المصرى، على مترجمات الآداب الاشتراكية. وهو ما أبحاثه ثورة ٢٣ يوليو بعد طول حظر، ولاشك أن السماح بالمترجمات قد فتح النوافذ على الآداب الاشتراكية المتنوعة، فعرفت مصر لأول مرة درامات مكسيم جوركى، برتولد بريخت جارسالوركاء، بيتر فايس وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية.

٣ - حالة الادب الدرامى المصرى نفسه الذى كان يدور فى دائرة المسرحية الوطنية<sup>(١)</sup>.

(١) د. كمال عيد: مسرح نعمان عاشور والواقعية، الاقلام، العدد: ٦ - ١٩٨٠، ص: ٤٦.

هذه العوامل كانت وراء نتاج نعمان عاشور، وبحثة عن صيغة مسرح عربي، بكتابة، أساسها الكشف، والاستقصاء في أفق جمالي تخييلي. كتابة تعي أدواتها في مجتمع ما بعد الثورة. ومن هنا كانت مسرحيات: «الناس اللي تحت» (٥٥ - ٥٦) «الناس اللي فوق» (موسم ٥٧ - ٥٨) «سينما أونطة» (٥٨). صنف الحريم (٥٩ - ٦٠) عيلة الدوغرى (٦٢ - ٦٣) وغيرها كثير، ومن الاعمال التي تتبعته عن قرب، وبوعى عميق، سيرة المجتمع المصرى بكل طبقاته، مستجيبة لكل الاسئلة التي طرحها الواقع الجديد، والواقعية المصرية، وشكل الصراع، والبحث عن قالب مسرحى له خصوصياته العربية. انها الاعمال الابداعية التي تبنى مضامينها في صياغة مجازية، تختلف اختلافا كبيرا، عن المضمون الواقعى للوعى الجماعى الكائن.

ويمكن هنا أن نضيف عاملا آخر، كان له دوره الفعال في تعميق التجربة الواقعية، في التربة العربية، وأقصد به النقد المسرحى كقراءة، وتحليل، ومحاسبة النقد الذى كان يرصد الوظيفة الايديولوجية لخطاب النص، وخلفياته، وربط ذلك بالكاتب، وانتمائه، وقناعاته انه المقياس السياسى الذى كان يثمن التجربة، ويحكم عليها، لابرار الدور الذى تقوم به وسط الجماهير.

انها العملية التي اضطلع بها الدكتور محمد مندور وهو يقرأ بعض أعمال نعمان عاشور في كتابة «فى المسرح المصرى المعاصر»، متبعا مضامينها كفعاليات لها أهداف اجتماعية وفكرية، وفي مقالته: «تلميذى المشاكش، الناس اللي تحت» يقول مندور: «والمرحى من النوع الذى يصح أن نسميه بالكوميديا الهادفة، فهي تثير الضحك. والاضحاك فى هذه المسرحية، غير مقصود لذاته، بل له هدف، فهو سخريه من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة فى بلادنا والتي لا تزال بقاياها قائمة حتى الان تصارع القيم الجديدة فى الحياة»<sup>(١)</sup>.

وحتى يضع محمد مندور هذه المسرحية، فى إطارها المجتمعى نجده يلح على ضرورة ارساء قواعد نظرية جديدة فى النقد العربى، من خلال منظور فلسفى يراعى التحليل الموضوعى للمواقف، وللحواجز الايديولوجية، وهذا ما عضد التيار الواقعى فى الادب المصرى

---

(١) د. محمد مندور: الفن المصرى المعاصر «دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص: ٨٧.



الحديث، رغم ما اعتور المنهج من ضبابية وتعويم لبعض المصطلحات، أو تطبيق لبعض المفاهيم - التي استقاها من الاتحاد السوفياتي «تطبيقا اسقاطيا وحرفيا. كـ «الاشرك» الذي قرأ به مسرحية «الناس اللي فوق» يقول: «أن» الناس اللي فوق» ليست مسرحية بالمعنى التقليدي. ولكنها «اشرك»، أى أنها دراسة درامية لقضية من القضايا، وهذه القضية فى مسرحية نعمان عاشور، هى قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الاخيرة فى البناء الطبقي لمجتمعنا، وفى عقلية واخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثالث، وبخاصة طبقة «الناس اللي فوق» وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها، لان عقليتها، وأخلاقها، وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن تتضح الا باحتكاكها بالطبقتين الاخريين<sup>(١)</sup>.

لقد تطافرت العوامل الذاتية والموضوعية - وما زخرت به من صراع ثقافى واجتماعى - على بلورة المضامين الفكرية، واعطائها نكهتها الخاصة، داخل دلالات النصوص المسرحية العاشورية، حيث بها رسم اتجاهها أدبيا، ينطلق من السياسى لينطق بها ما هو أدبى، يبدأ بالمعيش، ليصل إلى المتخيل، ومن الالتزام الحزبى، إلى الانفتاح على ما هو قومى وانسانى. وطبعاً فلهذه العمليات، دلالتها القوية، فى كون نعمان عاشور مثقف عضوى له رؤيته للعالم، ووعيه التاريخى الذى هو جزء من طبقته، انها الممارسة المتشكلة بها هو جمالى وفنى داخل واقعية تستمد أصالتها ومشروعيتها من زمن الكتابة، بتفاصيله السياسية والاجتماعية، ومن علاقة الادبى بالمتلقى المصرى الذى وجد فى أعمال المبدع عبق الواقعى، وحقيقته، وصورته، بأسلوب ألغى التوصيف والتجسيد للحياة وهذا بخلاف الاعمال المعلبة التى كانت تسهم فى طمس الانسان العربى باسم الاقتباس والترجمة وتضع بينها وبين القارئ حجابا من الكلام يقلصه إلى لغة عاكسه لا تعكس إلا الظاهر لتخفى الباطن، لا تظهر إلا الهاشمى لالغاء الاساس، بغية أن يظل غور الواقع الرمزي بعيدا أو محجوبا.

انه التيار الذى يرفض كل أقنعة الزيف من حوله، انها (الكوميديا) الواقعية الحديثة، التى أصبحت بارزة فى المسرح المصرى، وبالخصوص فى أعمال سعد الدين وهبة، ولطفى الخولى وعلى سالم - الذى - ورغم انتمائه إلى الاطار نفسه، نجده يتميز بأسلوبه الخاص

(١) نفسه، ص: ١٠١.

الذى أعطى لنصوصه إمكانية الاحساس اليقظ (والقلق - فى الوقت ذاته) بمأساة المجتمع المصرى من خلال «الرجل اللى ضحك على الملائكة» و «لا العفارىت الزرق» و «انت اللى قتلت الوحش» بشكل يستفيد من التراث المحلى والعالمى.

تقول الدكتورة حياة جاسم محمد عن هذا التيار: «لقد كانت التراجيكوميدى فى الستينيات اتجاهها بارزا فى كتابات عدد من الكتاب المسرحيين فى مصر وهم نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، على سالم وقد اعترف عاشور نفسه بأن غالبية مسرحياته تنتمى إلى التراجيكوميدى وانه كان حين كتب مسرحية «الناس اللى تحت» متأثرا بمسرحيات شين أوكيزى، والموجة العارمة التى كانت منبعثة فى المسرح العالمى من آثار أعماله وهى موجه تبدأ بتشيكوف» أن لم تبدأ بابسن. ومن الجدير بالذكر أن النقاد المسرحيين فى الغرب يعتبرون الكتاب الثلاثة، الذين ذكرهم عاشور من أبرز كتاب التراجيكوميدى<sup>(١)</sup>.

ويمكن أن نضيف أعمالا أخرى تتخرط فى هذه التجربة كـ «القضية» للطفى الخولى (١٩٦١)، و«البيت القديم» لمحمود دياب (١٩٦٢)، و«ابور الطحين» لنعمان عاشور، الارانب لـ «لطفى الخولى» (١٩٦٣)، (عطوه أفندى قطاع عام) لنعمان عاشور هذه الاعمال حفرت لنفسها وجودا مميذا فى المسرح العربى المصرى، النابع من المجال الاجتماعى والفكرى والفلسفى الذى كانت تزخر به الثقافة العربية، ومن الطموح إلى ارساء قواعد مجتمع عربى صحيح، تسوده العدالة، والحرية، وكرامة الانسان.

ونلاحظ أن هذه الاعمال - لا تعطى كل الاهمية والعناية لجسد النص الدرامى أو لباسه الخارجى، بل تعتنى بمادة الواقع والاحداث المصرية والعربية الهامة التى كانت تمثل منعطفات حاسمة ومصيرية فى الحياة العربية، والتى كان لها دورها الايجابى فى امداد الكتابة الادبية بمادتها وحيوتها.

وعن هذه الاحداث، وعلاقتها بالتيار الواقعى يقول الدكتور محمد برادة هناك: «حادث هام عضد التيار الواقعى فى الأدب المصرى الحديث ونقصد العدوان الثلاثى سنة ٥٦، ذلك أن الأدب فى التعبئة للمعركة. جعل الكتاب، والشعراء يجنحون إلى استقاء مادتهم من الواقع فى كل مظاهره، والتركيز غيل إبراز البطولات، ومن ثم كثرت الاشارة فى فورة المد القومى واحتداد الكفاح ضد التغلغل الامبريالى إلى الواقعية الاشتراكية<sup>(٢)</sup>».

(١) د. حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها، دار الآداب، بيروت، ص: ٣٦.

(٢) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى، ص: ٢١١.

هذه الاحداث كان لها الدور الاساس فى ربط الوعي الخاص بالعام، وفى نقل النتائج المسرحى من كونه انعكاسا بسيطا للوعي الجماعى الواقعى، إلى الوصول به إلى درجة عالية من الانسجام الذى يعبر عن الطموحات التى ينزع إليها وعى الجماعة العربية التى يتحدث الاديب باسمها. ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من أجل حصول هذه الجماعة على نوع من التوازن فى الواقع الذى تعيش فيه دون الانخداع بأى ضجيج أو تزيف للوعي.

ونعمان عاشور نفسه - فى نتاجه المسرحى - لا يتخدع بضجيج الاحداث، ولا يبقى متقيدا بالقشرة الخارجية لهذه الاحداث. لأنه يعلم أن الواقع المصرى مشكل سلفا، لكنه فى النص المسرحى لا يعود وضعية وقائع، بل يصير وضعية علامات. إن نعمان عاشور ينتمى إلى جيل شعوف بالحياة والسياسة والوجود، يوظف سلوكه ونشاطه المسرحى، داخل سلوك كان سياسيا، انه يعيش فى مجتمع تسير فيه الكتابة المسرحية نحو الحقيقة، أى فى مجتمع ينتج وينشر خطابا همه هو الحقيقة. إنه ينطلق من المجتمع وتراjectories التى تطوقه إلا انه فى الوقت ذاته - ينتقل من المجتمع ليتخلص منه ويتجاوزه.

هذه الكتابة/ الحقيقة أطلق عليها الدكتور لويس عوض اسم (مسرح الاقنعة) خاصة لدى نعمان عاشور، وسعد الدين وهبة ولطفى الخولى.

ماذا يقصد بـ «مسرح الاقنعة» ؟

يقول : «أقصد بهذا التعبير أن أغلب كتاب المسرح عندنا كان تفكيرهم السياسى مختلفا عن تفكير نظام عبدالناصر، ولكنهم كانوا ملزمين بالتعايش معه وكانت هناك بعض الوجوه فى نظام عبد الناصر، قبلوها بصدق، وتحمسوا لها، ولكن هناك وجوها أخرى لم يستطيعوا أن يقبلوها.

مثلا من هذه الوجوه التى عجز اليسار المصرى عن قبولها، ان التجربة الاشتراكية عند عبدالناصر، كانت دائما مشوبة بانحراف تقضى عليها وعلى نتائجها.

بعبارة أخرى كما نقول اليوم بلغتنا، أن الدعم لا يصل إلى مستحقه، كذلك كانت اشتراكية عبد الناصر اسميه فقط، فى كثير من الاحوال، فهذا الجانب كان غير مرض بالنسبة لكتاب اليسار المصرى، وفى «دراسة» لمسرحياتهم لهذه الظاهرة فى أن كلهم، يعبرون عن خيبة الامل ولكن من وجهة نظر الصديق، وليس من وجهة نظر العدو، فيرسمون علامات استفهام حول الطريق الذى يسير فيه عبدالناصر..<sup>(١)</sup>.

---

(١) حوار مع د. لويس عوض، حول مسرح الستينيات. أجرى الحوار عبد الرحمن أبو عوف، مجلة السينما والمسرح والموسيقى، السنة السابقة العدد: ٢٩ يونيو ٨٦ - ص: ٨٠.



إن الدكتور لويس عوض لا يكتفى - هنا - بالتصريح - أو التعريف بما هو فنى لكنه يتعدى ذلك ليقوم بعملية نقد سياسى للمرحلة الناصرية وعلاقتها بالمشقفين اليساريين. انه يموّج الثقافى داخل السياسى، إلا أن ما تحمله هذه العملية من قلب لبعض الحقائق تبقى شهادة لمشقف ساهم فى هذه المرحلة بعطاءاته، وابداعاته، لكنه شعر بأن الثقافى لا يأخذ أولويته ومكانته فى الواجهة الامامية للصراع. من هنا جاء هذا الرأى/ الموقف.

إذا كان هذا الحكم صحيحا، وهذا التقويم صائبا، فماذا نقول عن تجربة النقد المسرحى الواقعى من خلال نموذجه المميز محمد مندور؟

## الوعي بالمنهج الواقعي بين الصراع الاجتماعي والأدبي

من الاشكاليات التي يطرحها الأدب، وخصوصا في فنونه الأشد التصاقا بالواقع، كالقصة والرواية والمسرحية، هي مدى ارتباط هذا الأدب بالواقع الاجتماعي الذي يصدر عنه وبالتالي انخراطه في الصيرورة التاريخية، واتصاله بما يحيل به هذا الواقع من تناقض وصراع. إنها الاشكاليات التي تطرح مسألة الانعكاس في الأدب، والنقل والتصوير المباشر للمعيش، والدعوة إلى الالتزام بهذا الواقع مما جعل هذا المفهوم يرتبط في وهم القارئ أن أحسن أدب هو الذي يتمكن من عكس مجريات الأمور بصورة دقيقة وعميقة وجيدة، ويتمكن من الإحاطة بكل العوامل التي تؤدي إلى الصراع بين الإنسان، أو بين الإنسان ونفسه، أو الإنسان ومحيطه، وبهذا الاعتقاد صار في الامكان محاكمة الأديب انطلاقا من الموازنة بين ابداعه وبين الواقع المنقول، ورصد دقة الوصف والنقل الدالين على آرائه ومواقفه، وإعلان مقاصده تبعا لاختياراته المعلن عنها في نتاجه.

في رأى البعض أن هذه الآفة أدت إلى تضيق وجود الكتابة في خانات محدودة سلفا حسب ما توحى به، وهذه الآفة ناتجة - أولا - عن اختزال دور الأديب والأدب، في الوظيفة النقلية والتصويرية للواقع، ثم، ثانيا، نجد في هذا سفحا لكل قيمة فنية وجمالية ينطوى عليها الابداع.

إن هذا الفهم السطحي للواقعية، وللمنهج الاجتماعي أو الواقعي أو الايديولوجي، يجعل الواقع أحداثا تراكمية في الكتابة، ويضحي بكل قيمة في سبيل الوصول إلى التصنيف الايديولوجي المبتغى، وفي ذلك - طبعا - اهدار لأدبيه الأدب، وإلغاء لفنية الفن بالمسطرة السياسية البصارقة.

انطلاقا من هذا الفهم السائد، ظهرت في الساحة النقدية العربية كتابات اقتطعت أفكارا، أو أجزاء من رواية ما، أو مسرحية، وحاولت أن تحللها وكأنها تحلل أفكارا لم تكن من قبل، تكون جزءا من بنية كلية، بل الأدهى - من هذا - أنها تناقش انطلاقا من مفاهيم ومقولات في الواقع الموازي للعمل التخيلي.

ونظن أن هذا النوع من النقد هو عملية مشوهة للعملية النقدية السليمة، يمكن أن ندرجه ضمن بدايات النقد الانطباعي الذي لا يحمل صاحبه مشقة بحث أو استقصاء للبنيات المكونة للمتن المقروء، إنه نقد غير مبني على منهج، أو خلفية نظرية صحيحة، لأنه

غير مبنى على رؤية شاملة للعالم والتي منها يمكن أن ينطلق لتحديد رؤيته للأدب كطبيعة وكوظيفة، كمبنى وكمعنى. إنه نقد شبيه برد الفعل الذى يضمحل أثره بمجرد قراءته إنه نقد ينطلق من القراءة السريعة للعمل الابداعى وعرضه على مرآة الواقع لمعرفة مدى تطابقه لهذا الواقع، ومن ثم الحكم عليه حكما مبتسرا فى غياب معرفة صحيحة بالمنهج، تحدد خصائص ذلك المنهج ليكون مبنيا على خصائص وقناعات تعد نواة يرجع إليها سلوك وتقويم الناقد. إلى هذا الحد يكون النقد الانطباعى - فى فهمه السطحي للواقعية - بدون أرضية ينطلق منها، ومما يزيد من حدة المشكلة، هى إبعاد كل استقلالية للأدب اعتماد الموازنة السريعة بين الأفكار الواردة فى الرواية أو المسرحية وبين أفكار واردة فى الواقع، ومن ثم كانت جناية الفهم البسيط للواقعية على اعتبار أنها نقل آلى وحرفى للواقع. ١

إلا أن التطور الذى مس هذا المنهج، وبعد تشبع النقاد بالنظريات النقدية الحديث، صار من الواضح أن المنهج الواقعى وجد حضورا قويا فى تاريخ النقد العربى الحديث، لأنه أداة فعالة تمكن المثقف الناقد من الانخراط فى حلبة الواقع بامتياز، والمساهمة فى تغييره، لأن هذا الواقع يستفز المبدع الناقد، ويضطره إلى تمثله عبر أداة الكتابة. ولعله من المفيد أن نتحدث عن الخلفيات النظرية والعملية التى أدت إلى ظهور هذا المنهج فى النقد الأوروبى حتى تتمثل هذه الخلفيات وحضورها فى اشتغال النقد العربى. نقول إن هذا المنهج كان نتاجا لسيرورة متواصلة بدءا من القرن الثامن عشر إلى أن اكتمل مفهومه بعد أن تحرر من الوصاية البورجوازية، واكتشف العلاقة الاجتماعية ووعى البعد الاجتماعى للأدب، بعد أن أكد على علم الاجتماع كنمط من أنماط تناول الظاهرة الأدبية، ووجد فى الماركسية المنهج الصحيح للتفكير، وبالتالى الاقتناع بأنها المنهج الصحيح للنضال.

لقد اقتنع هذا المنهج بأن العمل الأدبى لا يكون تطورا تقدما إلا بمقدار ما يكون أقرب وأصدق فى تصوير الحركة التاريخية التى تدفع القوى الجديدة إلى التطور، وبمقدار ما تكشف عن خفايا وأوجه الصراع، إن ظهور واقعية سياسية يعتبر الماهد الحقيقى لقيام المدرسة الواقعية فى الأدب والفن والنقد، هذه المدرسة التى تعد الوليد البكر للمقدرات الثورية التى خلقتها الثورة البلشفية.

كل هذه الخلفيات والأسس يقدم صورتها ييلنسكى عندما هاجم فكرة وجود فن منعزل، بعيد عن نواحي الحياة وقال «إن فكرة - كهذه - لا تجد شاهدا واحدا فى الأدب والفن يؤيدها. ووقف بحزم ضد رأى القائل إن تقدمية الفن تتعارض مع حرية إبداع الفنان



ومن حق الفن - فى رأيه - أن يضع نفسه فى خدمة الشعب، وربط بين تقدم الشعب وخلاصه من العبودية وبين ازدهار الفن، ودعا إلى الصديق الفنى، وحدده، بأنه «ليس نسخاً للواقع، وإنما تجريد وتعميم: تجريد الصفة من المظاهر العامة العادية وتعميمها، أى التعبير بالخاص كما هو عام».

إن المتتبع لنشأة المدرسة الواقعية الاشتراكية - فى المجال العالمى - كما يقول حنا عبود: «يجد أن هذه المدرسة إما أن تنشأ فى أعقاب فترة يكثف فيها المفكرون الواقعيون الذين يهيئون الجو لقبول النظرة الاشتراكية فى الفن والأدب، أو تظهر بعد نشأة الأحزاب الاشتراكية السياسية، فتتعرف على هذه النظرة من الأحزاب، وتنطلق منها لتحليل الآثار الأدبية والفنية».

ونجد النموذج الأول يتركز فى البلدان الكبرى التى جاشت فيها التيارات الفكرية المتعددة التى وصلت فيها الثقافة إلى درجة عالية، فإذا ظهرت بعد ذلك الأحزاب السياسية الاشتراكية، كان النقاد الواقعيون الاشتراكيون إمتداداً لتطور طبيعى سابق.

ونجد النموذج الثانى فى البلدان الصغيرة المختلفة، التى شحت فيها منابع الفكر، والتى لا تعرف النقد الواقعى الاشتراكى إلا بعد ظهور الأحزاب الاشتراكية»<sup>(١)</sup>.

إذا سائرنا هذا التقسيم حسب ما قدمه حنا عبود، ما عسانا نقول عن المشروع النقدى العربى المندرج فى هذا السياق؟ وماذا إستخلصه نقادنا ومفكرونا من تجربة الغرب فى هذا المجال؟ هل هم قادرون على وعى هذه التجربة بكل غناها وأحداثها المتطورة؟

بصراحة نطرح سؤالاً إشكالياً آخر هو: هل يملك هؤلاء النقاد العرب الأدوات المعرفية الكافية التى تؤهلهم لإكتشاف التجربة الغريبة؟

أقرب الأجوبة عن هذه الأسئلة هى محاولة رصد شروط العلائق مع الغرب فى الجوانب التالية:

١- من أجل أن يفهم المرء ثقافة «ما»، عليه أن يكون مثقفاً بها. فعل كل ما عرفه العرب عن الغرب الذى يبلغ أحياناً درجة التغريب والتماهى الكلى معه، كان نابعاً على الأقل لما يسمح بممارسة تنوع من المثاقفة مع إيجابيات هذا المنهج أو ذاك؟

(١) حنا عبود: المدرسة الواقعية فى النقد العربى الحديث، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى - دمشق السنة ١٩٧٨، ص: ٥١.

٢- لا أحد من المثقفين العرب، لا يمكنه أن يدعى حدوث أمثله إيجابية من هذه الثقافة. بل تكاد تكون شكوى الجميع من أن المشكلة حتى الآن هي المتغلبة وأن هناك توجهات ونزاعات من الثقافة وتطلعات لأهدافها تشوه أو تحرف أو تضرب في مهبها، وقلما تبلغ النضج الذى يسمح لها أن تحقق ثقافة عضوية تلتحم بتاريخية المجتمع العربى، لتولد إعادة إنتاج وتمثل حقيقى لظروف نهضوية سليمة.

هذه المشكلة أين تظهر فى مجال النقد الواقعى؟

كيف تلتبس التسمية؟

• وكيف وجد هذا النقد امتداده فى النقد المسرحى العربى؟

قلنا إن المنهج الواقعى يعيد من أهم المناهج النقدية التى سادت الساحة الأدبية العربية، إبداعاً ونقداً خلال فترة الخمسينيات وبداية الستينيات، أما قبل هاتين الفترتين فلم يتبلور بالشكل الذى يقنعنا بوضوحه وإكتماله. أما أسباب ذلك فيمكن القول إنه حتى حدود الحرب الكونية الأولى، ظلت الماركسية مجهولة فى المشرق العربى إلا من عدد محدود من المثقفين المطلعين على ثقافات الآخر، ولم يكن من دعائها إلا قلة من المثقفين الديمقراطيين الذين إمتزجت لديهم الأفكار الماركسية مع جملة من المفاهيم الطوباوية التى غالباً ما كان يكتنفها الغموض كما هو الشأن لدى فرح أنطوان وأمين الريحانى. إلا أنه وبعد إنتهاء هذه الحرب إعتقد بعض المؤرخين لأحداث هذه المرحلة أن الظروف السياسية والإقتصادية والإجتماعية للوطن العربى لم تكن مواتية كى تفضى إلى بروز تيار ماركسى للأسباب التالية:

١- أن الصناعة الحديثة لم تكن قد ظهرت بعد. والبروليتاريا الصناعية كانت شبه معدومة لعدم وجود طبقة عاملة لها ثقلها ووزنها فى الميادين السياسية والإجتماعية والفكرية.

٢- أن الشرائح الأخرى من الطبقة «العاملة» كانت لا تملك وعياً كافياً يؤهلها لإنخاذ موقف من واقعها لأن وعيها الطبقي كان شبه متدن.

٣- نفشى الأمية بين الجماهير العربية بشكل مروع.

٤- إنتشار الإرهاب الفكرى الإستعمارى الذى كان يجهض كل فكر تقدمى، لأنه يريد أن يبقى المجتمع العربى غارقاً فى الإنحطاط والتخلف بكل أنواعه.

وإذا نظرنا إلى الأقطار العربية المتقدمة (لبنان - سورية - مصر) في أعقاب الحرب العالمية الأولى وجدنا - كما يقول حنا عبود -: «أن الطبقة العاملة ضعيفة جداً، وأعجز من أن تترك أثراً في الحياة العامة... فالصناعة أخذت تنتشر ببطء شديد، وكانت الصناعات اليدوية هي السائدة. والصناعة هذه لا تستدعي كثرة من العمال. كان أكبر تجمع عمالي لا يضم أكثر من عشرين عاملاً. مثل مشاغل الحرير - وكان تهافت الأغنياء على الأتجار بالسلع الأجنبية من جملة العوامل التي عرفت تطور الصناعة. يضاف إلى ذلك أن طبقة الفلاحين الكبيرة كانت معبدة ومعزولة في الريف، لا يربطها بالمدينة إلا الحاجيات الضرورية، وكانت الطرق المعبدة قليلة جداً، ومعظم الطرق كانت ترابية.

فإذا نظرنا في الحالة الفكرية التي أعقبت الحرب العالمية الأولى لم نجد تياراً واقعياً في النقد الأدبي، فمدرسة الديوان يضاف إليها ميخائيل نعيمة كانت تمثل الثورة الرومانسية في الأدب والنقد، وطه حسين كان منهمكاً في أبحاثه التاريخية الأدبية عن الجاهلية وأبي العلاء والمتنبي، وشلبى شميل انصرف إلى شرح نظرية التطور، وجرجي زيدان الذ توفى في فترة الحرب العالمية الأولى. كان دارساً موسوعياً»<sup>(١)</sup>

هكذا نقول إن مرحلة ما قبل العشرينيات لم تفسح المجال أمام قيام نظرية واقعية نقدية، بالرغم مما قدمه سلامه موسى وفرح أنطوان عام ١٩١٣ في كتاب بعنوان «الإشتراكية» لم يستطيعا الإقتراب من نظرة الواقعية الإشتراكية في الأدب، ولم يتناول سلامة موسى النظريات الأدبية إلا في كتاب «في الحياة والأدب» الذي ظهر سنة ١٩٣٠. وأهم ما كانت تتصف به الواقعية بالمفهوم العربي. بعد الثلاثينيات من هذا القرن هو السيمات التالية:

- أن جل النقاد العرب كانوا يركزون على المضمون، مهملين جانب الشكل إهمالاً يكاد يكون تاماً، وحتى رثيف خورى - وهو واحد من الوراد الأوائل في هذه التجربة - لم يكن يهتم بالشكل أو المبنى، ولم يتدارك ذلك إلا فيما بعد.

- إبراز القيمة الوظيفية للأدب، وإعتباره أداة مهمة للكفاح، وسلاحاً يستخدمه الإنسان للدفاع عن وجوده. وهو يعيش في معسكر التقدمية نقيض معسكر الرجعية الذي يصادر شعبية الأدب الذي يكرس نفسه لخدمه الجماهير الكادحة التي تعد مصدراً للإنتاج المادى والإلهام أيضاً.

(١) نفسه، ص: ٥٤ - ٥٥.



- الإلحاح على إنسانية الأدب الاشتراكي كصفة تتسم بها الطبقات الشعبية التي لم يفسدها «المال ولا التجارة ولا الصناعة».

المراعاة على هذه الطبقات لأنها الوحيدة التي تقاوم إستغلال الإنسان للإنسان من أجل نقاء الإنسان.

لقد تميز أسلوب هذا المنهج النقدي - في التجربة العربية - بالخطابية، وبالتشدد في الأحكام، والمباشرة، خصوصاً بعد أن ترجم رثيف خوري عام ١٩٥٠ كتاب جدا نوف «إن الأدب كان مسؤولاً» وصفة التشدد، هاته، كانت سيمة عالمية لنقاد الواقعية، مما زادها شدة في الوطن العربي التأثير القوي للأدبيات الاشتراكية، والتي وجهت حسين مروة - مثلاً - نحو الإلتزام بمنهج «مادى علمي» تميز فيه بشكل ملحوظ بالإستمرارية والمثابرة والإخلاص لتعاليم الواقعية الكلاسيكية.

عوامل كثيرة - إذن - أفضت إلى تعاظم موجة الواقعية في الخمسينيات، وكان طبيعياً أن ينتشر مفهوم الأدب الملتزم والواقعية الاشتراكية، أدب يحرض على الثورة، ويبشر بمجتمع جديد خال من الإستغلال والطبقات ويدعو إلى الغد المشرق بروح تفاؤلية متطلعة نحو الافق المحتمل ومن النقاد الذين إنضموا إلى هذه الموجة عمر الفاخوري الذي كان له حضور مميز، وقدم راسخة في الفكر والنقد قبل إنضمامه إلى معسكر الواقعيين، وهناك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومعركتهما الشهيرة مع طه حسين وعباس محمود العقاد، أي بين شباب الأدب، وشيوخه، ما بين أنصار الواقعية والتحول وإعدادها المحافظين على إبقاء الأمور على ما هي عليه. وقد دارت هذه المعركة حول ما هية الأدب، وطبيعة العلاقة بين صورته ومضمونه، إذ رفع طه حسين والعقاد شعار الشكل والالتزام، بينما رفع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لواء المضمون والإلتزام بقضايا المجتمع، وإشاعة الفكر العلمي بين جماهير الشعب من أجل إرتباط الثقافة عامة بالثورة الإجتماعية والثورة العلمية على السواء.

هذا الوعي، وهذا الواقع الملئ بهذا النوع من الصراع، جعل نتاج مرحلة الخمسينيات، سواء منه الأدبي أو النقدي، واقعياً في أغلبه، إذ شغلت الواقعية الكثير من المجلات والصحف، وكتب النقد نذكر منها (الثقافة الجديدة) العراقية، «مجلتا الثقافة الوطنية والطريق اللبنانيين، ثم (الطلیعة) و(الكاتب) المصري، وأهم مهمة أضطلعت بها هذه

المجلات، والصحف هو إنها تمكنت من أن تعكس الحياة الثقافية العربية في شروط تاريخية معينة، وعلى منابرهما، وعلى صفحاتها جرت أهم المعارك والصراعات الأدبية حول الشعر والإلتزام والبطل الروائي، والمسرح الواقعي. هذه القضايا لا يختلف حولها أنسان كونها تعكس بشكل واضح مشكلات الحركات الوطنية في الوطن العربي، وتقدم لنا صورة من المرحلة التي وصل إليها النقد العربي، والتي هي مرحلة تشكيل المدارس الفنية، رغم ما يحيط بهذا التشكيل من مشاكل لها علاقة بالجذور العميقة لهذه المدارس، ولها صلة - كذلك - بالمرتكزات الفلسفية والأيدولوجية لهذا التشكيل

إن الحديث عن الواقعية العربية في مصر، وذيوع الهاجس الأيدولوجي في الخطاب النقدي، يدفعنا إلى التركيز على محمد مندور الذي أخلص لمعنى الأدب، ووقف يدرس ويحلل الأجناس الأدبية الثلاثة: القصة، الشعر «المسرح» ليكشف عن ثابت رئيسي يعتمده أثناء الإحتكام إلى النصوص الأدبية المقروءة، وهو ثابت ربط هذه النصوص بالسياق الإجتماعي الذي ساعد على خلقها وتكوينها.

وهذا التركيز وإنطلاقاً من الأطار العام الذي حددنا فيه الخلفيات النظرية لظهور الواقعية، سنعمل على قراءة التجربة النقدية لدى مندور في تفاعلها مع هذا الإطار، ومع خصوصيات الثقافة والمسرح المصريين وذلك داخل لحظتها وسياقهما التاريخي، وهي تجربة نقدية تقدم قضايا هذا المنهج من خلال كيفية تمثيل النظريات، ومن خلال تطبيق هذه النظريات على النصوص المسرحية القروءة.

فكيف - إذن - إنطرحت قضية المنهج في كتابات محمد مندور النقدية؟

وما هي خصوصيات النقد المسرحي العربي في علاقته بالمنهج الواقعي؟

# الوعى النظرى وقضايا المنهج

## فى كتابات محمد مندور النقدية

ناصر محمد مندور عدة قضايا أدبية فى خطابه النقدى الأيديولوجى، وعمل على جعل هذه المناصرة خلفية فكرية، وهدفا لقراءاته المتعددة لتجربة المسرح المصرى، بل وتجاوزا لكثير من الكتابات التى كانت سائدة قبله، أو معاصرة له، والتى لم تستطع التخلص أسر السلفى للقراءة، أو من القوالب النقدية الصارمة.

أهم هذه القضايا لم تكن نجدها قبل مندور، لا فى وعى النقاد النظرى، ولا فى إشتغالهم بموضوع الأجناس الأدبية، ولا فى كتاباتهم النقدية، وغياب صيغة عامة وشاملة لنظرية الأدب، من حيث مذاهبه وفنونه، وعلاقاته المتداخلة والمتشابكة ببقية الفنون على وجه الخصوص، وبالعلوم الإنسانية بشكل عام، كان وراء رسم الخط الفكرى لدى محمد مندور، لا من حيث مناصرة قضية الفن للحياة، لا من حيث مناصرة قضية الفن للحياة، ولا من حيث فى الدعوة إلى الإلتزام فى الأدب والفن، فعمل بذلك على تكريس وجود حقيقى للأدب والفن الهادفين، والدفاع عن قضية الواقعية فى الأدب والفن، والسعى إلى إضفاء الطابع التاريخى على المجتمع العربى، الغارق فى المثاليات، والمدثر برداءات التقديس. إنها المحفزات القوية التى كانت وراء ظهور كتابات كثيرة من النقاد العقلانيين أو الإشتراكيين الذين كانوا على تباين إتجاهاتهم يستوحون المناهج والمثل العليا الغربية.

عندما نذكر المناهج والمثل العليا الغربية، فإننا نعود مرة أخرى للحديث عن الصلة بالثقافة الأجنبية، وكيف مهدت هذه الصلة الطريق لتمثل مفاهيمها تمثلا كان غارقا فى إستلاب لا يخلو من النظرة الإنبهارية بهذه المثل، ويمكن تلمس هذا قبل محمد مندور حين كان رفاعة الطهطاوى، وطه حسين، وأحمد لطفى السيد، ومحمد حسين هيكل، وعباس محمود العقاد، وعبد القادر المازنى يمتحون من فكر الغرب، ويعدونه أساسا ضروريا لتحقيق القفزة والتقدم، وكانوا يروجون الدعوة الحنينية إلى الأصول مبرزين قيمة الماضى العربى التليد، بإضافاته ومساهماته فى الفكر العالمى. أما مندور فقد خاض - منذ عودته إلى مصر - العديد من المعارك الأدبية، حول مفاهيم الأدب والنقد، بدأها سنة ١٩٤٠ فى مجلتى الرسالة والثقافة، حيث ناقش فى الأولى كلا من عباس محمود العقاد، وسيد قطب



حول الشعر المهجري والشعر المهموس لغير المهجريين، وشعر أبي العلاء المعري كما ناقش في «الثقافة» محمد خلف الله أحمد موضوع النقد الأدبي من وجهة النظر النفسية، وكان كتابه «في الميزان الجديد» الثمرة الأولى لتلك المعارك والسجلات التي بناها على التعبير الفلسفي كنقطة إنطلاق للنقد، وكان ييلور فيها أصول المنهج الفرنسي في النقد، وهو المنهج الذي قاده إلى باريس وأثينا شكلا وموضوعا واختيارا، فكان هدفه من وراء كل هذا هو تحقيق مشروع ثقافي عربي قارد على متابعة الطريق لتجاوز إشكاليات الثقافة في المجتمع المصري الموزع الولاءات بين ما أفرزته المرحلة التاريخية، وبين صعود الرأسمالية المصرية في أشكال علمانية، أو بين الحركة السلفية الإسلامية والمطالب الوطنية، لكن وداخل هذه المعارك وهذا الصراع هل أدى النقد العرب رسالته؟

هناك جوابان لمحمد مندور هما بمثابة المفتاح الذي يمكننا من تتبع الوعي النظري وقضايا المنهج لدى محمد مندور، وبالتالي مقارنة ما يسكن منهجه النقدي من نظرات موزعة بين ما هو عربي، وبين ما هو عربي محض، على إعتبار أن هذا التوزع لا يحمل التشتت الذهني أو الفكري، بقدر ما يكشف عن إهتمام الناقد بوضع شروط لتأسيس هذا المنهج، وملء الفراغ بتكوين مذاهب ومدارس أدبية، يقول محمد مندور، «وإذا كان النقد الأدبي لم يستطع حتى اليوم أن يخلق في الأدب العربي مدارس ومذاهب على نحو ما خلق عند الغرب، فإن من الواجب أن نعترف بأن النقد لا يستطيع خلق تلك المذاهب والمدارس إلا إذا تهيأت لها العقول والأذهان بحكم ملابسات الحياة ومقتضياتها، فمن المعلوم مثلا أن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبيا، وأن الحياة هي التي خلقت تلك الحياة فسجلها الأدباء وصدروا عنها...

ومع ذلك فالملاحظ - في جميع البلاد العربية - أن حركة النقد قد أخذت تتمخض اليوم عن اتجاهات أدبية تملئها الحياة، ويوضح النقد بواعثها وأهدافها، فنجد اليوم من لا يزالون يتشبهون بنظرية «الفن للفن» أو «الأدب للأدب» بينما نجد آخرون يقاتلون في حرارة ليعمل الأدب في خدمة الحياة، وخدمة المجتمع حتى يلقي إستجابة من الجماهير التي طال بها الظلم وإستبعاد الفقر وضلال الجهل»<sup>(١)</sup>.

(١) الآداب تستفتي: هل أدى النقد العربي رسالته؟ جواب محمد مندور الآداب، نيسان - (ابريل) ١٩٥٤. العدد الرابع - السنة الثانية، ص: ١٧ - ١٨.

يقدم لنا محمد مندور - بعد عودته من أوروبا - وبعد الثورة الناصرية - النهج الذى يجب أن يسلكه الأدب العربى إذا ما أراد أن ينخرط ويندرج فى تيار الأدب الإنسانى العام، ويقدم لنا - كذلك، شعوره بالفرق الشاسع الذى يفصل بين رحابة الآفاق التى يتطلع إليها الأدب، والآفاق الضيقة التى إنحصرت آدابنا فيها أمدا طويلا حتى بداية عصر النهضة الحديثة. إنه إحساس مندور بالهوة العميقة الموجودة بين الوطن العربى والغرب وهو إحساس ليس بمركب نقص، أو شعور بالدونية، وإنما هو تحريض قوى على تجنب النقل الحرفى لمقاييس الأدب الغربى، والحرص على دراسة الأدب العربى، والمسرح العربى بوعى وتمثل حقيقى بطبيعة المعايير الأوروبية فى النقد التى صيغت «لآداب غير آدائنا» والوعى بطبيعة تراثنا العربى الذى ينبغى أن يفتح نوافذه على عطاءات ومنجزات الحضارة فى كل مكان.

من هذا الإحساس صاغ محمد مندور شعاره الذى لازمه طيله حياته النقدية بعد غيبة تسع سنوات بين أحضان الحضارة الأوربية، وهو شعار كان عبارة عن صيحة ترددت أصداؤها فى كتاباته التى اختارت القراءة السياسية لمضمون النتاجات الأدبية كوسيلة للبحث عن الواقع وعن الأيديولوجى فى التاج المسرحى. ولاشك أن مرحلة الخمسينيات، بمناخها السياسى التحررى، ثم تنامى الفكر القومى العربى، والفهم العاطفى الذى إنطرح به أحيانا، قد قوى من الاعتماد ومن وهم الخلاص عن طريق بلورة إيديولوجية متميزة، وسحبها على كل المجالات ومن بينها طبعا المسرح والنقد المسرحى.

كان الشعار كالتالى: «ياويل الأدب إذ حده شئ غير الحياة». إنها الصيحة التى جعلت محمد مندور يلح على تأسيس مذهب أطلق عليه «المنهج الأيديولوجى فى النقد» اعتقادا منه أن هذا الاتجاه هو الذى سينقد النقد العربى من وهنه وضعفه، وسيضعه فى مسار خصب ومتنوع هو مسار التفاعل الإيجابى مع الواقع.

إن مفهوم هذا النقد الذى انتهى إليه محمد مندور - فى نهاية المطاف - كما يقول محمد برادة «ماهو إلا انعكاس للميكانيزم المتحكم فى الحقل الثقافى الجديد بعد ١٩٥٢، ومن ثم فإننا لا يمكن أن نفهم لبس مصطلحاته، واحتياج تحليلاته إلى العمق والصلابة النظرية إلا بترابط الاتجاهات الثقافية والأيديولوجية السائدة آنذاك»<sup>(١)</sup>.

---

(١) محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربى - الطبعة ١ - السنة ٧٩، دار الآداب - بيروت، ص: ٢٨.

لا نعتقد أن محمد مندور دخل مرحلة تجريب الزاد المعرفى الغربى، بكل أدواته وتقنياته دون أن يكون على علم بواقع الثقافة المصرية، بل على العكس من ذلك، لقد تمكن من أخذ الايجابى والصالح والمفيد من هذا الغرب، وتعرف على الخلل والفراغ الذى كان يتحكم فى كتابات النقاد المصريين، واستطاع - بعد ذلك - وهو فى أحضان الجامعة - أن يجعل نقده أكاديميا بهدف تأصيل مشروع النقدى، وتعريف جمهور المثقفين المصريين بواسطته على تماسك النظرية أثناء التطبيق، واقناعهم بأن النقد - قبل أن يكون متابعة أو بحثاً أو قراءة - هو فى الأصل ثقافة شاملة، وموسوعية، وإنسانية تخدم الثقافة القومية العربية، والمجتمع العربى، وتطور - فيه - أساليب التعبير، وتضمن لهذه الأساليب خاصيتها الفنية والجمالية.

بهذه القناعات، وصل نضج محمد مندور إلى تبنى الواقعية، ووصل به هذا النضج إلى اعطاء النقد الأدبى العربى نفساً جديداً، وقفزة نوعية تتلاءم وطبيعة التناقض الثقافى والطبقى فى المجتمع المصرى. وبالمنهج التجريبي وحده - لا بالمقدمات النظرية المسبقة - كما يقول غالى شكرى : «وصل مندور إلى أبواب الواقعية الاشتراكية فى النقد الأدبى. غير أن هذه الواقعية اتخذت عنده سمات خاصة، يتميز بها وحده، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته فى حقل الأدب، فهو يتساءل : هل من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة؟ أم أنه يستغرق فى التدقيق الجمالى البحث لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة؟

ويجيب - بما يفهم منه - أن العمل الأدبى ليس كائناً ميتافيزيقياً معلقاً فى الهواء، بل ثمة وشائج حية تربط بينه وبين الحياة بصورة دينامية هى التفاعل الحزبين الأخذ والعطاء. ولذلك يتحتم على الناقد أن يرصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الانسانية على السواء، وعليه أن يحرص أشد الحرص على استخدام الأدوات البعيدة عن منابر الوعظ والارشاد استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ، وموقفه من المجتمع والانسان. ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزة، وإنما بكشف العناصر المكونة للعمل الأدبى من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع<sup>(١)</sup>.

(١) غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث - الطبعة الأولى - السنة سبتمبر ١٩٦٥ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ص: ٢٧٢ - ٢٧٣.



هناك مجموعة من النعوت والتسميات التي يريد بها النقاد تحديد مفهوم النقد، والمنهج عند محمد مندور، وهي نعوت وتسميات يتداخل فيها الايديولوجى بالواقعى، والواقعى بالاجتماعى، والأدبى بالخلفيات الفكرية، التي ينطلق منها الناقد لبناء توجهه ومساره النقدى، وكلها - طبعا - مختلفة فى الاسم الذى أطلقه محمد مندور على تجربته النقدية «المنهج الايديولوجى» إلا أنها توسع من محدودية التسمية فتسميها تارة «المنهج الواقعى» وتارة أخرى «المنهج الواقعى الاشتراكى» ونحن نرى أن أقرب تسمية يمكن أن تطلق عن منهج محمد مندور النقدى هى «المنهج الواقعى» لأننا نجد هذا أقرب إل روح المفاهيم والأفكار والمصطلحات التي كونت الجهاز المفاهيمى والادوات النقدية لدى مندور.

لأنغالى إذا قلنا - ورغم الاختلاف تسمية منهجه - أن النظرية الجديدة للنقد لديه كان لها نزوع نحو العلمية، والنزوع العلمى - هذا - ليس فهما تبسيطيا أو سطحيًا، وإنما أراد مندور أن يأخذه فى كل أبعاده واحتمالاته المفتوحة على الأثر الأدبى، وهو يعرض العناصر الأساسية المكونة لايديولوجية ما.

لقد قدم محمد مندور تصوره الخاص لمنهجه فى كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» وهو تصور عمل فيه على تحقيق تكامل معرفى بين الاختصاصات المتجاورة، والمتكاملة، مصراً على تجاوز النقد الصحفى السريع ذى التراكمات التكرارية. فبذل - بعد ذلك - مجهوداً أكبر لتطوير النظريات الغربية الجديدة كى يؤسس استراتيجية يتعامل منها وبها مع خاصية العمل الأدبى والمسرحى للامساك بمضامينها وتفسيرها وتأويلها.

فماهى أهم مكونات هذه استراتيجية منهجه النقدى؟

بالعودة إلى كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» نجد تحديدا صارما لهذه الاستراتيجية التي تعد حصيلة خبرة مندور، وثمره ممارسته النقدية الطويلة، ونتيجة اطلاعه الواسع والموسوعى على الثقافة الغربية؛ ويمكن أن نستخلص من الآراء الواردة فى هذا التحديد، أهم السيمات التي يجب أن تتوفر فى هذا المنهج بما يتخلله من عرض للنظريات العامة التي بها يمكن الموازنة بين طبيعة المنهج والمسار الأدبى العربى. هذه المكونات والسيمات هى كالتالى:

- يرى هذا المنهج أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها.

- أن النقد الايديولوجى يجب ألا يكتفى بالنظر فى الموضوع، بل يتجاوزه إلى المضمون، أى إلى ما يصبه فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر.

- رفض نظرية الفن للفن، والتوكيد على أن الأدب والفن قد أصبح للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعاداً للبشر.

- على الأدب والفن أن يصبحا قائدين للحياة.

- الدعوة إلى التزام الادباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية.

- هنا يناصر المنهج الايديولوجى عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام فى الأدب والفن، وقضية الادب والفن الهادفين، وقضية الواقعية فى الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الادب أو الفن الصدى. وهذا لا يعنى أن تتحول الواقعية إلى محاكاة الواقع وتصويره آلياً، بل العبرة فى الواقعية بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع.

ويبقى أن الشئ الذى يحرص عليه مندور - وهو يختتم حديثه عن المنهج الايديولوجى فى النقد - هو حرصه على حرية الفنان بهذا المنهج لأنه لا يريد «أن يسلب الأدب والفنان حريته، وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لابد مستجيب إذا فهم وصفه الحقيقى فى المجتمع، وأدرك مسؤوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الايجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها، فالأدب أو الفن بغير الجمالية والفنية، لا يفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضاً فاعليته، لأن تلك القيم الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب<sup>(١)</sup>».

على هذا الأسس والركائز التى يقدمها محمد مندور، نراها قريبة من المنهج الواقعى وقضاياها ومضامينه، وهو ما يجعلنا لا نساير فى تناولنا لقضية المنهج كل نظرة ضيقة للمنهج الايديولوجى.

إن كل مكونات المشروع النقدى عند محمد مندور جاءت نتيجة انفتاحه على الادبيات الاشتراكية، فبنى أسس هذا المشروع انطلاقاً من بعض الدعائم التى وقفت عليها المدرسة، الواقعية فكون معجمه بمصطلحات هذه المدرسة إلا أن محمد مندور فضل اسم «النقد الايديولوجى» على «النقد الواقعى» الذى نراه الأصوب والأصح إذا راعينا المبررات السابق ذكرها.

(١) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة تهضة مصر - الفجالة - القاهرة، ص: ٢٣٦-٢٣٧.

إنها التسمية التي كانت تتحرك بتصورات نظرية كانت تخضع بشكل أواخر للمثاقفة، وكانت مشدودة إلى الثقافة الغربية، ومن نظريتي النقد والأدب اختار محمد مندور أدواته لمعالجة الفن المسرحي العربي، وفن الشعر معالجة أكاديمية، ومعالجة صحفية تارة أخرى. لكنها في جميع الأحوال ظلت معالجة متخصصة، حتى أننا أثناء تناولنا لانتاجه النقدي في مجال المسرح، نصادف تصورات النظرية، وأفكاره متناثرة في أعماله التطبيقية لمسرحيات الشاعر أحمد شوقي، وعزيز أباظة، والمسرح الثرى ومسرح توفيق الحكيم، إلا أنه أثر أن يقدم هذه الأفكار في كتيب صغير باسم «المسرح» رفض في مقدمته «أى احتمال لأن نكون قد وثنا عن الفراغنة أو العرب فنا مسرحيا بالمعنى العلمى الدقيق للكلمة...» إلا أن الملاحظتين اللتين نريد ابداءهما حول مسألة التصور النظرى لدى محمد مندور فى هذا السياق هما:

١ - أن التأسيس النظرى أمام هذا الناقد لم يكن ممهدا حين أراد أن يستقرئ نظرية الأدب فى إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ومذاهبه متعددة.

٢ - أن قضايا الفكر والفن فى تاريخنا الأعبى - قديمه وحديثه - كان مجرد مناقشات جزئية لافتقار القضية المطروحة للبحث إلى المعيار العلمى الدقيق، والاحاطة الشاملة بالمعرفة وتاريخ الأفكار والمذاهب والمدارس.

من هاتين الملاحظتين نجد أن التراكمات الجزئية فى مجال الاجناس الأدبية، والتاريخ الممزق لوضعية الثقافة العربية، لم تزد محمد مندور إلا أصراراً للعمل على صياغة نظرية للأدب من خلال اكتشاف المسار الأدبى العربى فى مصر، واستخلاص النظرية العامة فى الأدب من الملامح القومية فى اتصالها بأداب العالم وحضارته. لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الأدب ومذاهبه» ثم «الأدب وفنونه»، ومن تصوره للمبادئ والقواعد والاصول التى استقرت فى تاريخ النقد العالمى بين أحضان الفن أو علم الجمال، اهتم بمعظم الفلسفات الأوروبية، وبروائع الفن الشامخة عبر العصور، إضافة إلى تصوره التفصيلى لمراحل تطور الأدب العربى.

لقد كان كتاب «الأدب ومذاهبه» كما يؤكد ذلك غالى شكرى، بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الأدب كما بناها محمد مندور طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب (فى الميزان الجديد) و «النقد المنهجى عند العرب» و «نماذج بشرية، إلى أن أدار منهجه التطبيقى على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة، والشعر المصرى بعد شوقي وغيرها من أعماله



التي توالى منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع أقطاب الأدب في مصر، والصورة التاريخية لنظرية الأدب التي صاغها في «الأدب وفنونه» هي الصورة المكتملة الوحيدة في نقدنا الحديث إلى الآن<sup>(١)</sup>.

إن الوصول إلى الوعي النظرى، والانتقال بعد ذلك إلى مرحلة التطبيق ليس أمرا سهلا، وإيجاد تكامل بين النظرى والتطبيق أمر يتطلب في سيره كل حيطة وانتباه وتبصر، ويتطلب كذلك ملاحقة النتاج الأدبى فى تطوره وتحوله ضمن سياقه الخاص والعام، وهذا ما جعل الناقد محمد مندور - ذى الاتجاه الجمالى والذوقى - يبقى هو نفسه الناقد الايديولوجى فيما تلا من مراحل تطوره، وهى أقصى فترات انتاجه.

لقد قادته جزئيات أعماله التطبيقية - على المسرح - إلى الرؤية الكلية الشاملة، أى إلى النظرية فى تفاعلها بالتطبيق، تتفاعل عنده نظرية النقد المسرحى مع نظرية الأدب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفنى شكلا ومضمونا. وهذا لا يمكن أن ندركه ونستشف حضوره إلا من خلال كتابين أساسيين فى تجربته النقدية هما «المسرح النثرى» و «مسرح توفيق الحكيم» كمجهود بذله مندور لشرح وتقديم المذاهب الأدبية والمسرحية انطلاقا مما عرفته الأداب الاجنبية، شعورا منه بوجود أزمة نقدية عندنا نتيجة انعدام تحديد فلسفى للمفاهيم المكونة لهذا الوعي النظرى.

من هذا الاحساس عمل مندور على وضع الدعامة الاساس لقيام نظرية للادب فى اللغة العربية ليست نظرية غربية، وليست نظرية مستوردة، ولكنها شىء جديد تحمل عبء صياغتها العلمية أبناء الجيل الجامعى الجديد وفى مقدمتهم محمد مندور الذى أعطى للمسرح - فى كتاباته - عناية خاصة، وحضروا أوسع وأشمل بالقياس إلى باقى الفنون الأخرى لأن المسرح عنده ظاهرة اجتماعية، لها دور أساس فى نشر الوعي والنقد الاجتماعى البناء، وبلورة الوعي التاريخى البديل للسائد، فكيف تعامل محمد مندور مع هذا المسرح؟

كيف قرأ محمد مندور تجربة المسرح المصرى المعاصر؟

بعد ثورة الناصرية عام ١٩٥٢ كرس محمد مندور جهوده وعطاءاته النقدية لخدمة النقد الأدبى والمسرحى، أكثر مما كتب فى الموضوعات السياسية والاجتماعية، لكنه سيحتفظ بالروح السجالية، وبالخصائص المميزة له والتي اكتسبها أثناء «المعركة السياسية» التي

(١) نفسه، ص: ٢٥٢.

خاضها من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ وكان همه في هذه الجهود هو ترقية المجتمع المصرى، والدعوة إلى اتخاذ موقف واضح ورصين من القضايا المطروحة في الساحة الثقافية والسياسية، وقد كانت كتاباته عن المسرح - من حيث الكم - أكثر وأوفر بالقياس إلى بقية ما كتبه عن باقى الأجناس الأدبية الأخرى. وهو فى هذا المجال نراه يتنقل من نظرية الدراما، إلى تاريخ المسرح ونقده، ويحدد مندور نفسه المنظور العام الذى صدر عنه فى مقالاته النقدية فيقول «فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية، وربطت الاصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيما لذاتها، وإنما هى مجرد وسائل.. وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلت إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ فى الأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها إلى النفوس، والتفاذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم»<sup>(١)</sup>.

يبدو أن محمد مندور قد وضع يديه على الاهتزاز النظرى، والفوضى التى كانت تتميز بها الحياة الفنية والمسرحية المصرية فى بدايتها، وأنه وضع نصب عينيه هدف تصحيح المفاهيم، فاختار الشكل المدرسى لمحاضراته فى النقد المسرحى، فركز اهتمامه على تطور النظرية الأدبية فى المسرح والرؤية النقدية له، ثم عمل على تطبيقها على أحمد شوقى وعزيز أباطة وتوفيق الحكيم وغيرهم، وتحول هذا الشكل المدرسى لمحاضراته - فيما بعد - إلى كتب مستقلة، وأضاف إليها محمد مندور فيما بعد نتاجا آخر يختلف عن النقد الجامعى، وهو ملاحظته للحركة المسرحية المصرية، ومشاهداته المتنوعة لما كان يقدم فوق الركح فى القاهرة، فكان يكتب حولها تعليقات كان ينشرها فى صحفتى «الشعب» و «الجمهورية» وجمعت بعد ذلك فى كتابين هما : «فى المسرح المصرى المعاصر» و «المسرح العالمى» ولعل المحرك الأساس الذى كان يحرك هذه الملاحظة هى التأكيد على استخدام المسرح كوسيلة فعالة فى سيرورة التحول الاجتماعى وبلورة الوعى الجديد، ويتطابق ذلك مع النهضة التى عرفها المسرح المصرى منذ ١٩٥٦، ويساير فى الوقت ذاته قناعة محمد مندور بأن هذا المسرح يمثل أحد الأجناس الأدبية التى أثارت اهتمامه فى مجال النقد الايديولوجى فجعلته يرى أن المنهج الواقعى لا يمكن أن يتحقق إلا بدراسة المسرح ومحاولة الكشف عن التأثيرات الفعلية التى يتركها فى نفوس الجمهور، لأن المسرح - عنده - من

(١) فؤاد دواره : عشرة أدباء يتحدثون - الطبعة ١، السنة ١٩٦٥ كتاب مهلال رقم ١٧٢

أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق، لذا نلمس فى كتابات هذه المرحلة عناية كبيرة بهذا «الجنس الأدبى». وبقرائته التى حدد بها محمد مندور فى كتابه «الأدب وفنونه» مجموعة من الفروض النظرية التى استقاها من تاريخ الأدب المسرحى لتكوين مفهوم عام لهذا الفن، ولاشك أن تصور الناقد لأحد الفنون الأدبية، وهو الدعامة الأساسية لمنهجه النقدى أثناء التطبيق. إن مندور - فى مفهومه عن فن المسرحية سواء فى أطارها الشعرى أو فى قالبها النثرى، لا يفرق بين مسرحية وأخرى على أساس «الشكل اللغوى» لأن المسرحيتين تنبعان من نفس المصادر والأصول التى مرت بها تطورات العمل المسرحى عبر التاريخ. ولعل كتابه «مسرحيات شوقى» كما يقول محمد برادة «هو الذى يعكس بكيفية أوضح الطابع الجامعى للنقد المسرحى عند مندور أما كتاباه: مسرحيات عزيز أباطة ومسرح توفيق الحكيم، فإنهما لا يخلوان من نغمة الجدالية. وما نقصده بالنقد الجامعى، هو تطبيق معايير أرسطية وكلاسيكية على النصوص المسرحية، مستعينا بعقد مقارنات مع تراجيديات ودرامات «عالمية» يتخذ منها مندور نقطة ارتكاز، ونموذجا للاستشهاد. وهذا اللجوء المستمر للقواعد، وللسجل المسرحى الكلاسيكى، يبرره مندور بنصوص مسرحية فى الأدب العربى القديم»<sup>(١)</sup>.

وإذا ما ألقينا نظرة على الكيفية التى يقرأ بها محمد مندور النص المسرحى نجده يسلك السبيل ذاتها التى سلكها لويس عوض، حيث يشترط فى نقد التأليف المسرحى الاهتمام بهيكل «الرواية» وطريقة بنائها، وارتباط حلقاتها، واستخراج العقدة، وكيف هيئت، وهل نجح المؤلف فى الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند الجمهور. معنى هذا أن مندور يحكم على المسرحية من خلال مقاييس أرسطية تقليدية. ومن خلال تحليل نظرية المسرح حاول هذا الناقد أن يستخرج مفهوما عاما للمسرح ولوظائفه طبقا على مسرحية أحمد شوقى عندما لاحظ فيها انعدام عنصر الحركة الذى يعد العمود الفقرى فى الدراما حسب تعريفات أرسطو.

لقد حاكم محمد مندور مسرحيات شوقى على ضوء ما قرره كتاب فن الشعر لأرسطو كما يؤكد أن مندور هو الناقد الأرسطى الذى يقبل على التجديد بمقدار، ويتردد كثيرا قبيل أخذه بالظواهر الجديدة فى الفن الدرامى، لأنه تكوينه الثقافى المبكر فى رفقة

(١) محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربى، ص: ١٣٧ - ١٣٨.



اليونانيات والمنهج الفرنسي هو السبب الرئيس والهام في تعلقه بروح أرسطو أثناء تقويم العمل المسرحي.

عندما فضل محمد مندور أن يكون ناقدا واقعيا اشتراكيا، فإنه لم يرفض المحاكاة الارسطية، بل اتخذها بوصلة في القراءة، وأضاف إليها اطلاعه على برتولد بريخت صاحب المسرح الملحمي، وهكذا نرى أنه ركب مجموعة من النظريات المسرحية المتناقضة، وصاغها في مشروعه النقدي خدمة لمنهجه الايديولوجي. إن محمد مندور الارسطي هو نفسه رائد النقد الواقعي في التجربة النقدية، داخل مصر، لقد ظل البناء الكلاسيكي هو البناء النموذجي للعمل المسرحي عند مندور، كما ظل الهدف الاجتماعي والمضمون الانساني المتقدم هو المحتوى الذي ينبغي ألا يخلو منه عمل مسرحي جاد، وهذا هو السبب الذي جعله يعاين قصور المعايير والقواعد الاكاديمية التي دأب على تلقينها لطلبته ودفع به إلى اللجوء إلى استعمال مصطلحات مغايرة لما درج على استعماله لتحليل بعض المسرحيات الجديدة، مثلما فعل مع نعمان عاشور واصفا نوعية مسرحه بـ «الأرتشرك» وهو مصطلح روسي يعنى العرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية إلا أن مندور رغم كل هذا لم يرتق في نظر محمد برادة إلى إعادة صياغة إشكالية المسرح المصري ضمن منظور نظري يتيح له أن يضع موضع التساؤل جميع المفاهيم الملفوظة التي تحول دون تحقيق تجاوز حقيقي لأزمة المسرح العربي<sup>(١)</sup>.

لكن رغم هذه المواقف من تجربة النقد المسرحي عند محمد مندور فإننا نقول لقد عمل هذا الناقد على ترسيخ ممارسة سليمة للنقد المسرحي داخل وعي نظري جديد يبدأ بالأصول اليونانية، لينتهي بالفروع التي هي امتداد للأصل. إنها التجربة التي قادته إلى الانفتاح على قضايا المسرح المصري، وعلى الفراغ الذي كان قبل أن يوجد هذا المسرح، وعلى الأحداث السياسية التي عاشتها مصر قبل وبعد الثورة، وهوما أفضى به كي يدعو إلى منهجه النقدي الواقعي الذي سيتخذ أبعاد جديدة، وسيطرح أسئلة مغايرة في مجال أوسع وأرحب هو مجال النقد المسرحي العربي.

---

(١) نفسه، ص: ١٤٥.

## المنهج الواقعي والتركيب بين المناهج لدى الناقد المسرحي العربي

كان التركيبي بين المناهج - مايزال - أحد الوسائل الهامة التي جعلت الناقد العربي يسهم بجهده الخاص، ويشارك بثقافته وطموحه في مجال البحث المنهجي لتجريب إمكانيات وتقنيات هذا التركيبي، كي يخلق تكاملا بين الأدوات المكتسبة التي تهتدي بملكاته، ورؤيته الخاصة، وبالفضاء الثقافي الذي يعيش فيه .

وإذا كان الجمع بين المناهج مسألة يتفق فيها أكثر من ناقد مسرحي عربي، فإن ما ينبغي ملاحظته على هذه العملية هو أن هذه الملكة لم تكن تكفي لتحقيق طفرة نوعية في النقد المسرحي العربي، لأنها لم تكن مستندة إلى وضوح فلسفي وإستمولوجي يقيها من العسف في قراءة النتاج المسرحي ويجنبها التكرار والسطحية .

وبالرغم من غياب هذا الوضوح، نقد دأب النقاد العرب على إيضاح مرتسمات البعد الاجتماعي والواقعي في المسرح، وتبنوا مفهوما أقل تحديدا ودقة فيما يخص بناء المسرحية، وشكل عرضها، لأن البعد الاجتماعي في قراءتهم للمسرح العربي لديهم صار أكثر انفتاحا على أبعاد الحياة الاجتماعية في جود الفنان الفردي فيها، وفي وجوده الاجتماعي .

من هذا المنظور يتبين لنا أن النقد المسرحي العربي، لا يدل على اتساع رقعته فحسب، وإنما يدل على ازدهاره في الوطن العربي بعد أن ساد مفهوم الأدب باعتباره ظاهرة اجتماعية، وأن انتاج الأدب عملية اجتماعية، وبالتالي فالمسرح ممارسة اجتماعية تخضع لنفس الشروط التي تحدد مجمل خصوصيات الممارسة الأدبية .

إن الأدب - حسب هذا المفهوم الذي نجد له امتداده في المسرح - كان محركا للوعي لدى رجل المسرح العربي، مما جعله يعبر عن الواقع الاجتماعي لطبقته في عصر معين، ويتجه بخطابه إلى قطاع اجتماعي قد يكون طبقة ذات حدود اقتصادية. إن وضوح هذا المفهوم لدى الماركسيين العرب، أعطى للناقد الواقعي إمكانية قراءة مضمون الانتاج المسرحي، انطلاقا من مقولات أساسية تقوده إلى مواقف عينيه حسب قضايا المنهج التي حددت مقاييسها وفق الوعي بالشروط التالية :

– أن المادة سابقة للفكر، والوجود سابق للوعى

– أن الوجود الاجتماعى هو الذى يقرر الوجود الفكرى . فيترتب على ذلك تأكيد أسبقية المحتوى على الشكل دون أن يمنع ذلك من التوكيد على وحدتهما الديالكتيكية .

– أن المجال الشكلى موضوعى ونسبى . موضوعى لأنه يتعلق بالشئ لا بالتذوق، ونسبى لأنه مرتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة، ويختلف باختلاف العصور والطبقات، لأنه يتحدد بفعل حركة التاريخ، إذ لا وجود لجمال برىء منسلخ عن حركة الواقع والتاريخ.

ويتبين لنا من دراسة أشكال النقد المسرحى العربى أن أكثر الانماط قدرة على تمييز الابداع المسرحى عن الايديولوجيا بمعناها السياسى هو الاتجاه الذى اخذ بمفهوم الرؤيا بمعناها المرتبط بنظرة الجماعة، لما يحتوى عليه هذا الاتجاه من مفهوم توسط فكرة الجماعة بين الوعى الفردى والواقع، وتوسط الشكل الأدبى بين الفرد ورؤية العالم التى يعبر عنها، كل هذا صار يحقق مرونة كبيرة فى التعامل مع النص المسرحى باعتباره حاملا لايديولوجيا معينة، ومعبرا – فى الوقت نفسه – عن موقف ايديولوجى. من هذا المنظور تحكمت قراءة مضمون النصوص المسرحية، عند فاروق عبد القادر، وصبرى حافظ، وغالى شكرى، وعبد الله أبوهيف، وعلى عقلة عرسان، ومحمود أمين العالم، وإبراهيم عبد الله غلوم على اختلاف قراءتهم، وتجاربهم، وحمولاتهم الفكرية والمعرفية .

إن أول ظاهرة فى قضية المنهج لدى هؤلاء النقاد تلفت النظر، هى أن الواقعية التى ستكون المذهب الفنى والأدبى لديهم، هى الواقعية الاشتراكية العلمية القائمة على « الماركسية بمفهومها العربى »، غير أن هذه الواقعية تتلون – دائما حسب ثقافة الناقد، حسب طبيعة المجتمع الذى يوجد فيه، أما الظاهرة الثانية، فهى أن نقدنا المسرحى يكاد يكون كله مضمونيا، ويكاد منهج نقد المضمون أن يكون القاسم المشترك بين العديد من النقاد وكتاب العروض المسرحية، حتى أننا لا نجد كتابة نقدية إلا وتحاول أن تبني بيتها الفكرى على أساس اجتماعى – مضمونى .

وتبقى قراءة المضمون محكومة بالتركيب بين المناهج، والأمثلة عن هذا التركيب كثيرة يمكن حصرها فى الأمثلة التالية :



١ - هناك حنا عبود فى كتابه « مسرح الدوائر المغلقة تختلط الميول الماركسية بالفرويدية بالعدمية، حيث يسيطر الملمح الأخير خاصة، وسيفصح أكثر عن الماوية، مع ظهور ميل جديد نحو البنيوية كما يقول نبيل سليمان نجد انفسنا فى هذا الكاتب أمام نموذج فذ فى النقد المحلى - وربما العربى - للانتقائية «.... إن الناقد لايفتأ يوظف الاعلام الماركسيين لتوكيد ماينذهب إليه بدءا من ماركس وانجلز حتى بريخت (١) .

٢ - وهناك رياض عصمت الذى ساق بعض الأسس النقدية النظرية فى كتابه (قصة السبعينات)، والتي يتسند إليها فى اجراءاته التطبيقية، ومع ذلك فإن العمل الأدبى بناء جدلى متكامل من المضمون والشكل وأن كل نقد ينطوى على جانب ذاتى ( ذوق وثقافة الناقد وانتماؤه الفكرى ) .

يؤكد رياض عصمت أن كل المصادر مشروعة فى سبيل تحليل العمل الأدبى . والنقد عمل تحليلى - أولا - من التحليل النفسى إلى التحليل السوسولوجى إلى التحليل الاقتصادى السياسى إلى التحليل البنىوى .

وقد ذكر الناقد فيما يتعلق بالواقعية أنها اليوم الهم السياسى والفلسفى للانسان المعاصر، وأنها ( تبين ) مدى التفاعل مع الواقع وتجسيده بصدق فنى، محتوية على السريالية والتعبيرية والرمزية (٢) .

إن كثيرا من الذى غامروا فى توظيف المنهج الواقعى واستخدموه فى قراءة تجربة المسرح العربى، يقدمون دراسات تفتقر إلى المنهجية والدقة، أو تقوم على أفكار خاطئة محكومة بالنزعة التى تبحث فى النتاج المسرحى عن الوثيقة، وتهتم بالفكرة التى يريد الكاتب التعبير عنها، دون الانتباه إلى خصوصية النص المسرحى بوصفه خطابا تخلييليا يتخذ شكل المسرح، أى أنها تبحث عن مضمون العمل وعن مدلوله، دون أن تولي مايجعل هذا المضمون قابلا للتوصيل، أى الدال، إن تطبيق هذا المنهج يتطلب الكثير من النباهة والحدق والدقة، بل وتجاوز الفهم الدوغمائى والسطحى للماركسية فى الفهم الذى أدى فى مجال

---

(١) نبيل سليمان: مساهمة فى النقد الأدبى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. الطبعة الأولى، السنة

١٩٨٣، ص: ٤٩ .

(٢) نفسه، ص: ٨٧ .

الأدبي إلى العقم، وذلكم بتقديم تأويل ميكانيكى للعملية المسرحية. فتحول إلى نوع من الشعارات، الشيء الذى أدى إلى الوقوع فى شرك الدراسات الكلاسيكية التى تدرس الدلالات وحدها .

ومما يعاب على نقاد المنهج الواقعى، كونهم يساوون بين النص المسرحى ومرجعيته، سواء كان المرجع ماهو اجتماعى أو ماهو سياسى، أو العلاقات المادية والايديولوجية، وأصبحت دراسة المسرحية هى دراسة المرجع مستهدفة القوانين الاجتماعية فى النص عوض قوانين النص، ذلك أن هذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل، غير قابل للاختزال إلى خطاب ايديولوجى . إن قراءة بعض نقاد هذا المنهج أدت إلى :

١ - منزلق التبس فيه الموقف الفنى بالموقف السياسى، ذلك أن غياب المعيار الفنى، أقحم هذا النقد فى تصنيفات خارجية ترتبط بمناقشة آراء الكاتب وانتمائه الطبقي على حساب النص المسرحى، فنتج عن ذلك رفض بعض الأعمال، لأنها لاتمتلك القدرة على خلق الايحاءات أو دلالات معينة فينتهى الموقف النقدى إلى ردم عمل المبدع فى احكام قيمية وتصبح اللحظة السياسية - عندئذ - هى الحامل الأساس للحظة الأدبية .

٢ - الاسقاط الايديولوجى فى النقد الأدبى . ذلك أن هذا الاسقاط كما يقول د . محمود طرشونة ينوس بين قطبى التحامل والتمجيد . بحسب انتماء المبدع إلى ايديولوجية الناقد، أو عدم انتمائه إليها، فينقلب النقد محاكمة للمبدع ولو كان فنه فى أعلى الدرجات، أو تمجيده له ولو كانت اثاره هابطة من الناحية الفنية، ويصنف الأدباء إلى تقديميين ورجعيين مهما كان حظ أدبهم من الجودة<sup>(١)</sup> .

هذه إذن أهم ماتتميز به تجربة النقد الواقعى المسرحى العربى، فى جل الاقطار العربية، ولدى جل النقاد الذين التزموا بالدعوة إلى حصر وظيفة المسرح فى مهام سياسية تكون فى الغالب على حسب المكونات الفنية والجمالية. وهو مازال سائدا إلى الآن كقضية منهجية لم تستطع الدخول فى مرحلة نقد جديد يقرأ بعين مغايرة متغيرات المسرح العربى.

---

(١) د. محمد طرشونة: مشكلة الاسقاط، الفصول الاربعة، السنة الثامنة شوال ١٣٩٤ يونيو ١٩٨٥، العدد ٦٩، ص: ١٩١ - ١٩٢ .





## خاتمة

---

لا نريد أن ندعى في هذه الخاتم، أننا سنقدم حقائق نهائية، وبقينا مطلقا، وآراء ثابتة نقول بها أننا امتلكننا الاحاطة الشاملة بالموضوع، ولكننا نريد تقديم مجموعة من المواقف والآراء النسبية التي وصلنا إليها بعد قراءتنا لاشكالية النقد المسرحي العربي، وبعد أن اقتنعنا في هذه الاطروحة بعدم وجود منهج بإمكانه الالمام الشامل والنهائي بكل جوانب القضايا المطروحة، وبعد أن اقتنعنا أن كل إضافة قدمناها في كتاباتنا، هي بالضرورة إضافة ستصير موضوعا قابلا للقراءة والنقد، لأنها ستفتح آفاق رحبة وجديدة في مجال النقد المسرحي العربي يمكن أن تغني هذا الموضوع البكر بمساهمات أخرى تزيد من دعم الصواب في هذه الكتابة، وتعديل بعض الاخطاء التي ماتعمدناها لأنها يمكن أن تكون نابعة من طبيعة الدراسة، وما أملته من تركيز وتكثيف للأفكار والآراء، والمواقف التي كانت مرجعيتها منطلقة من تجربتنا النقدية ومتولدة من أجواء البحث العلمي الذي حفزنا على صياغة هذا المنهج واختيار وفرز النماذج المساعدة لجعل جهدنا أصيلا وعميقا ومتماسكا توخينا به الوصول إلى العلمية في تناول مواقف وآراء النقاد والباحثين وفهمها وتفسيرها وتركيب رؤيتها من القضايا الصغرى والكبرى التي انبنى بها هاجس البحث عندنا بالحوار والاختلاف في مجال المسرح وفي نقده .

من هنا يمكننا القول إن المسرح العربى الآن وما بعد الآن يملك ماضيه أمامه وليس خلفه، وأنه مسرح يبحث لمشروعه الحضارى عن الاكتمال، إلا أنه الاكتمال الذى ظل رهين سيروية المجتمع العربى بكل مايعتمل فيها من تناقضات وصراع، وانغلاق وانفتاح، وقبول لوظيفة الثقافة أو رفضها .

إن المسرح العربى باعتباره موضوعا للنقد المسرحى العربى وباعتباره يعيش تجريبية تعرف المد والحزر، والجودة والرداءة، التقدم والتأخر، فإنه بالضرورة مسرح سيتترك انعكاسات وتأثيرات قوية على النقد المسرحى، حيث سيظهره بايقاعه الذى يضبط خطوات هذا النقد حسب ماتمليه ايقاعات المسرح

من هنا بدأنا فى هذه الأطروحة من الخواتم بهدف الوصول إلى المقدمات، أى بدأنا بالنقد الأدبى فتحدثنا عن الصعوبات والمعوقات التى تحول دون استواء خطاب هذا النقد لانه يوجد فى كينونة هشة تعيش - أحيانا - مشاكلة مزيفة مع الغرب، أو تدخل إشكالات المثاقفة دون أن تعرف درجات الاختلاف بين عناصر التفاعل الثقافى وقد أعطينا نماذج لذلك فى الخلاصات التى وصل إليها الباحثون العرب وهى غياب الفهم الكافى بجذور المفاهيم الفكرية والفلسفية الغربية، وغياب القدرة على ملاحظة الفروق النوعية بين الآداب الأوربية والآداب العربى وعدم الأخذ بعين الاعتبار تأثير التطورات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تشهدها بيئات الأدب .

إن كل المفاهيم والمصطلحات المعربة أو المنقولة عن الغرب صارت فى الخطاب النقدى العربى - نتيجة غياب هذا الفهم - تطبيقات آلية لمقاييس مسبقة الصنع، سهلة الاستخدام، لكنها قليلة الجدوى .

أمام هذه الاشكالية الفينا أنفسنا أمام الباب المسدود، أو الردب، ذلك أن مشروع النقد الأدبى العربى - كان ومازال - يبنى صرحه سافا فوق ساف، أما باقتراح نظرية نقدية عربية . واما، اختيار الانتقائية والتوفيقية كمفتاح سحرى لهذه المشكلة، وهو فى هذا البناء كان يسعى جاهدا إلى :

١ - استيعاب التجربة النقدية الغربية

٢ - الوعى بالمنهج فى الممارسة النقدية العربية .

وحتى نقرب من موضوع النقد المسرحي العربي وإشكالاته، قمنا برصد خصوصيات التجربة المسرحية العربية - من بداياتها إلى الآن، ووجدنا أن المسرحيين العرب يحرضون على الخروج من يقين الجواب وقبول الاشكال الجاهزة، والعلبة الايطالية، والايهام المسرحي، ويدعون إلى الشك في الجواب حتى يتم هذا المسرح مشروعه في تجريبية تكون واعية بقواعد إعادة التأسيس للبديل في كتابة النص الدرامي وفي تقديمه على الركح . من هنا وقفنا على إشكاليتين أساسيتين هما :

- مسألة التجريب في هذا المسرح .

- وهوية المسرح العربي بين الاقليمية والعالمية .

فكانت هاتين الإشكاليتين بمثابة الادتين اللتين مهدنا بهما لفهم واقع النقد المسرحي العربي واسئلته .

لقد ظلت إشكالية المنهج والتخصص في النقد المسرحي العربي تمثل الموضوع الأكثر تعقيدا واعتكالا، ذلك أن حضور ناقد الأدب يكاد يكون الأكثر حضورا في قراءة التجربة المسرحية العربية إذا قارنا هذا الحضور بغياب الناقد المسرحي المتخصص الذي يعرف أسرار اللعبة المسرحية، وله ثقافة مسرحية وأدبية وفنية ونقدية بها يستطيع تفكيك نص العرض، أو النص الدرامي بهدف إعادة تركيب هذا النص بهذه الثقافة المتنوعة، من هنا كانت أهم مظاهر وسليات هذا النقد مرتبط بمراحله التالية:

١- مرحلة التأريخ لبواكير التجربة المسرحية العربية الطارئة على الثقافة العربية برؤية ثابتة.

٢- مرحلة الكتابة عن المسرح من موقع المواقف الذاتية حول ما يطرحه من قضايا إجتماعية، علما بأن هذه الكتابة كانت تجريبية تحركها ثقافة مسرحية ناشئة ومحددة. إنها القراءة الانطباعية التي تحكمت في بدايات النقد المسرحي العربي.

إن تجاوز هاتين المرحلتين لم يتحقق إلا بعد أن بدأ التعرف على المناهج النقدية الغربية، إلا أن هذا التجاوز ظل محكوما بالمقارنة بين ما هو متوفر من ثقافة مسرحية لدى الناقد العربي وبين ما هو لدى الغرب الذي يمتلك حركة نقدية متجددة موصولة إلى ما قبلها وممهدة لما بعدها... وهذا ما لم نشهد مثيلا له في الوطن العربي، وستوضح دراسة التجربة



النقدية من البدايات إلى الآن هذه الإشكالية بين المنهج والنص المقروء، كما تكشف عن المسافة القائمة بين الوعي المسرحي والوعي النقدي، وهو ما أعطانا مجموعة من السليبات التي أتسم بها هذا النقد:

- ١- لأنه لم يستطع التمييز بين الأنواع المسرحية العربية اعتمادا على موضوعاتها.
  - ٢- لأنه لم يتمكن من تسئل المناهج بشكل عميق يحيط بإشكالاتها وخلفياتها المعرفية والاجتماعية والفلسفية.
  - ٣- لأنه خلط بين النقد النظري والقيد التطبيقي الذي يتعايش مع هذا النظري مما حال دون التبشير بإنجازات مسرحية أو نقدية يتبناها مسرحيون ونقادنا.
  - ٤- لأنه يمتح نصه النقدي من خايط لفظي وكلامى متعدد الإنتساب ومجهول الدلالات.
- أمام هذه السابيات كأن المسرح العربي يعيش حوار مع توجهات وتيارات مسرحية غربية فتأثر بالمسرح الملحمي والتجربة العبثية، والمسرح الفقير، ومسرح القسوة بينما لم يتأثر نقادنا بأسلوب هذه التجارب.

من هنا خلصنا إلى مسألة التأسيس النظري للمصطلح ومسألة التخصص فوجدنا أن هذا يمثل معيقا حقيقيا لبناء جهاز مفاهيمي صحيح للنقد المسرحي.

في الوطن العربي هناك نقاد يجتهدون في هذا المجال إجتهدا فرديا لنقل المفاهيم والمصطلحات المسرحية الغربية، فبعضهم ينقل، وبعضهم يترجم، وبعضهم الآخر يعرب. وفي كل هذه العمليات وجدنا أن كل ناقد يغني على ليلاه وإن كل ناقد يختار الكلمات العربية التي يحس أنها تحمل دلالات المصطلح الأصلي.

إن طبيعة ومادة المصطلح المسرحي ووجوده ضمن الإيقاع العام للغة مازال يثير إهتمام وتساؤلات النقاد العرب، وما زال خلله يحفز على تقديم حل لمسألة المصطلح سواء على مستوى الوضع أو النقل أو الترجمة. وأهم خلاصة وصلنا إليها في هذا المجال هو أن وجود المصطلح بشكل سليم يقتضى تمثيل تركيب أجهزة المصطلح ويقتضى مراعاة بقية عناصر النظم التي تنقل عنها المصطلحات إلى مجال النقد الأدبي والمسرحي. وبما أن قراءة المضمون تمثل المساحة الأكثر امتدادا وحضورا في النقد المسرحي العربي، فقد قدمنا صورة التجربة الواقعية في المسرح العربي ونموذجه نعمان عاشور والناقد محمد مندور الذي

يمثل صورة النقد الواقعي. وفي الختام إستعرضنا مسألة التركيب بين المناهج لدى الناقد المسرحي العربي وكيف صار التركيب مسلكا مقبولا وسهلا عند أكثر من ناقد.

إن ما ظل يثير إنتباهنا في كل ما قدمنا من قراءات هو أن النقاد المسرحيين العرب ما زالوا يعدون المسرح أدباء، وأنه انتاج لغوى أكثر منه مجموعة من النصوص التي تشتغل كعلامات حية لها برنامجها الخاص داخل سيرورة البرنامج السردى للعرض المسرحي. إنها المعرفة التي لم تستطع أن تخاطب وتجاوز المسرح بخطاباته المختلفة ومستوياته المتعددة. إنها إشكالية ما تزال مهيمنة على شكل القراءة وفي النقد المسرحي العربي الحديث، فهل سيشرع هذا النقد في إعادة النظر في الموجود بحثا عن مناهج مغايرة؟

هذا هو السؤال الذي لا نستطيع الاجابة عنه الان لان ذلك مرتبط بتغيير جذري في المناهج المتداولة التي لم تعد صالحة لقراءة التجربة المسرحية العربية.





## مراجع البحث

---

### ١. الكتب:

#### - أ -

- \* أدونيس - الثابت والمتحول: بحث في الأتباع والإبداع عن العرب، صدمة الحداثة دار العودة، بيروت. الطبعة الأولى ١٩٧٨.
- \* إلياس خوري - الذاكرة المفقودة - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٢.

#### - ب -

- \* برهان غليون - الوعي الذاتي - منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- \* بول شاوول - المسرح العربي الحديث (١٩٧٦ - ١٩٨٩) - رياض الريس للكتب والنشر - لندن ١٩٨٩.

#### - ح -

- \* حسن المنيمي - آفاق مغربية: مجموعة من المقالات عن الأدب والفن - المطبعة الوطنية مكناس - الطبعة الأولى نوفمبر ١٩٨١.

\* حسن عبيد - تطور النقد المسرحي في مصر - المؤسسة المصرية العامة للتألف والانباء والنشر - الدار المصرية للتألف والترجمة - الطبعة الاولى ١٩٦٥ .

\* حنا عبود - المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث - منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٨ .

\* حياة جاسم محمد - الدراما التجريبية في مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠ والتأثير الغربي عليها - دار الآداب، بيروت .

## - خ -

\* خلدون الشمعة - النقد والحرة - منشورات اتحاد كتاب العرب - دمشق ١٩٨٨ .

## - ر -

\* رياض فاخوري - ليستيقظ الأساتذة : دراسات في النقد، دار الطليعة، بيروت .

\* رينيه ويليك - مفاهيم نقدية - ترجمة محمد عصفور - عالم المعرفة العدد ١٠ ، فبراير / شباط ١٩٨٧

فبراير / شباط ١٩٨٧ - سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .

## - س -

\* سبتانلي هايمن - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (ترجمة) إحسان عباس / محمد يوسف نجم . دار الثقافة ، بيروت، لبنان .

## - ع -

\* عبد الله أبو هيف - الإنجاز والمعاناة: حاضر المسرح العربي في سورية - إتحاد الكتاب العرب دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٣ .

\* عبد الله العروى - أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخانية؟ - ترجمة د. ذوقان قرقوط المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٨ .

\* عبد السلام المسدي - النقد والحداثة - دار الطليعة - بيروت - الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨٣ .

\* عبد السلام المسدي - صياغة المصطلح ، أسسها النظرية، (بحوث ودراسات المصطلح العلمي - إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - بيت الحكمة، قرطاج الجمهورية التونسية وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩ .

\* عبد الفتاح كيليطو - الأدب والغربة: دراسة بنيوية في الأدب العربي - دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى مايو ١٩٨٢.

\* عبد الواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي - المجلد الأول - بغداد ١٩٨٢.

\* عثمان بن الطالب - تأسيس القضية الإصطلاحية (بحوث ودارسات المصطلح العلمي) إعداد مجموعة من الأساتذة الجامعيين - بيت الحكمة - قرطاج تونس الجمهورية التونسية وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩.

\* علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة العدد ٦٥، يناير ١٩٨٠.

## - غ -

\* غالي شكرى - سوسيولوجيا النقد العربي الحديث - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت الطبعة الأولى ديسمبر ١٩٨١.

\* غالي شكرى - ثورة الفكر في أدبنا الحديث - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى سبتمبر ١٩٦٥.

## - ف -

\* فؤاد دواره - عشرة أدباء يتحدثون - كتاب الهلال رقم ١٧٢ - الطبعة الأولى ١٩٦٥.

## - م -

\* محمد برادة - محمد مندور وتنظير النقد العربي - دار الآداب، بيروت - الطبعة الأولى يناير ١٩٧٩.

\* محمد مندور - الفن المسرحي المصري المعاصر - دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

\* محمد مندور - النقد والنقاد المعاصرون - مطبعة نهضة مصر - الفجالة، القاهرة.

## - ن -

\* نبيل حوراني - الفكر العربي في عصر النهضة - دار النهضة.

## - ي -

\* ياسين النصير - بقعة ضوء بقعة ظل: مقالات في المسرح المعاصر - دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام والثقافة - بغداد - الطبعة الأولى ١٩٨٩.

\* يمنى السعيد - في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي - منشورات دار الآفاق - بيروت.



## ٢. مجلات :

\* أحمد الياهورى - النقد العربى المعاصر: أوهام الحدود وحدود الأوهام - مجلة الوحدة العدد ٤٩ - السنة الخامسة تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨ .

\* الرشيد بو شعير: أزمة النقد المسرحى : أثر الفكر البريختى فى المسرح العربى - الموقف الأدبى ، عدد خاص بالنقد العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ ، كانون الثانى ، شباط آذار ١٩٨٣ .

### - ح -

\* حسام الخطيب - أزمة النقد عند حائط المبكى - الموقف الأدبى ، عدد خاص ، العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ ، كانون الثانى ، شباط ، آذار ١٩٨٣ .

\* حسين مروة - ندوة الآداب حول أزمة النقد الحديث - الآداب ، العدد ٣ السنة ١٩ - آذار - مارس ١٩٧١ .

### - خ -

\* خالد سعيد - ندوة حول النقد العربى (وآفاق النقد الجديد - أدار الندوة سمير الصبايغ ، مواقف - العدد ٤١ / ٤٢ - ربيع / صيف ١٩٨١ .

### - ر -

\* رجاء النقاش - ندوة الآداب حول أزمة النقد الحديث - الآداب - العدد ٣ - السنة ١٩ ، آذار - مارس ١٩٧١ .

### - ز -

\* زينب منتصر - تيار الرفض فى المسرح المصرى المعاصر - الأقلام - العدد ٦ - السنة ١٤ آذار - مارس ١٩٧٩ - وزارة الثقافة والفنون - بغداد .

### - س -

\* سعد الله ونوس فى لقاء مفتوح (تابع اللقاء) الأمير أباطة - مجلة المسرح التجريبي - وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولى الثانى - الإثنين ٤ سبتمبر ١٩٨٩ .

\* سامية أسعد - النقد المسرحى والعلوم الإنسانية - فصول - المجلد الرابع العدد الأول أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٣ .

\* سامى عبد الحميد - تجرئى فى التمثيل والإخراج - الأقلام - عدد خاص: المسرح العربى المعاصر - عدد ٦ - ١٩٨٠.

### - ص -

\* صلاح فضل - إشكالية المصطلح الأدبى بين الوضع والنقل - مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية فاس - العدد ٤ - (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م).

### - ع -

\* عادل الغضبان - الآداب تستفتى هل أدى النقد العربى رسالته؟ - الآداب - العدد ٤ السنة ٢ نيسان/ أبريل ١٩٥٤.

\* عادل قرشولى - الأطروحات العصبية فى المشاريع المسرحية - ملاحظات على المنطلقات (جدلية القومى والعالمى) - فضاءات مسرحية (عدد مزدوج) - العدد ٦/٥ - السنة الثانية ١٩٨٦.

\* عبد النبى صطيف - قضية المثرات الأجنبية فى النقد العربى الحديث - الموقف الأدبى عدد خاص بالنقد - العدد ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ كانون الثانى، شباط، آذار ١٩٨٣.

\* على شلش - تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبى العربى الحديث الموقف الأدبى العدد ٢٠٠ كانون أول ١٩٨٧.

### - غ -

\* غالى شكرى - الخدالة والنقط - مجلة الناقد - العدد ٩ - مارس ١٩٨٩.

### - ك -

\* كمال عيد - مسرح نعمان عاشور والواقعية - الأقلام العدد - ٦، ١٩٨٠.

### - م -

\* محمد مندور - الآداب تستفتى: هل أدى النقد العربى رسالته؟ - الآداب العدد ٤ - السنة ٥ - نيسان/ أبريل ١٩٥٤.

\* مطلع صفدى - المشروع العربى الثقافى العربى بين المشاكلة والثقافة - الفكر العربى المعاصر - العدد ٩ / ٨ كانون الأول ١٩٨٠ - كانون الثانى ١٩٨١.

\* ميشال عاصى - ندوة الآداب حول أزمة النقد الحديث - الآداب العدد ٣ - السنة ١٩ - آذار - مارس ١٩٧١.

## - ن -

\* نعمان عاشور الفن المسرحي من خلال تجاربهم - فصول: مجلة النقد الأدبي - المسرح  
التجاهات وقضايا - المجلد الثاني - العدد الثالث أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢ .

## - ي -

\* يوسف سامي المهدي - تسعة نقاد يتحدثون عن قضية - الموقف الأدبي - العدد ٢٠٠ - كانون الأول  
١٩٨٧ .

## ٣- حوارات :

\* سامي عبد الحميد - مقابلات سامي عبد الحميد ورحلته مع المسرح - أجرى الحوار أمين جباد -  
ألف باء عدد ٦٨٦ ، تشرين الثاني ١٩٨١ .  
\* سعد أردش - لقاء مع المخرج المسرحي سعد أردش - أجراه محمد قيسامي - التأسيس العدد ١ -  
السنة ١ يناير ١٩٨٧ .

## - ع -

\* عبدالقادر القط - أنا ضد الدعوة إلى نظرية عربية (حوار) الموقف الأدبي - العدد ٤٤٣ ، السنة ١٠ -  
تشرين الأول / أكتوبر ١٩٩٠ .

## - ل -

\* لويس عوض - حوار حول مسرح الستينيات - أجرى الحوار عبد الرحمن أبو عوف - مجلة السينما  
والمسرح والموسيقى العدد ٢٩ - السنة ٧ - يونيو ١٩٨٦ .

## - م -

\* ميشال فوكو - لا لسيطرة الجنس - حوار أجراه برناد هنري ليفي نشر به «النوفيل أو أوبسر فاتور» عام  
١٩٧٧ - بيت الحكمة العدد ١ - السنة الأولى أبريل ١٩٨٦ .

## - ن -

\* نعيم يافى - تسعة نقاد يتحدثون عن قضية النقد الأدبي العربي الحديث - حوار أجراه عبدالله  
أبو هيف - الموقف الأدبي - العدد ٢٠٠ - السنة ١٧ - كانون الأول ١٩٨٧ .



# فهرس

٥	مقدمة
١٧	الباب الأول
١٩	الفصل الأول
	من تأسيس عقليه إلى ايجاد
	عقلانية عربية متجددة
٧٣	الفصل الثانى
	التجريب فى المسرح العربى
	إبداع أم اتباع
٩٩	الفصل الثالث
	• هوية المسرح العربى
	بين الإقليمية والعالمية
١٠٩	الباب الثانى
١١١	الفصل الأول
	اشكالية المنهج
	والتخصص فى النقد المسرحى العربى
١٥١	الفصل الثانى
	التأسيس النظرى للمصطلح
	ومسألة التخصص
١٧٠	الفصل الثالث
	التجربة الواقعية
	فى المسرح العربى
٢١٣	مراجع البحث

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٦/٣٦٣٢

---

I.S.B.N 977-01-4737-0





هذا الكتاب بالغ الطموح، فرض المؤلف فيه على نفسه أن يلتزم بما لا يلزم، ويتحدث فيه عن المسرح العربى أو: المسرح فى الوطن العربى، مشيراً إلى المراحل الأولى لنشوء المسرح العربى الحديث.

وتتجلى الإشكالية المنهجية فى الكتاب فى حقيقة أن المؤلف يؤسس موقفه الانتقادى إزاء النقد المسرحى العربى (والمصرى خاصة) والإبداع المسرحى (المصرى خاصة) على مواقف إنتقادية سابقة اتخذها نقاد آخرون، متعرضاً لها بالدراسة والتحليل.

وقد أقام المؤلف منهجه على عدة منظورات: الفلسفى والسياسى والمنهجى والتاريخى.. ولكن المنظورين: التاريخى والمنهجى هما المنظوران الحاکمان فى العمل كله، والهدف هو تأسيس منظور للإنقاذ يتلاءم مع تطور سيمولوجيا المسرح عندنا وفى الغرب.